Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PERIODICAL COLLECTION

MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

49. Jahrgang 1916

Begründet von **Dr. F. X. Witt,** herausgegeben von

Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

Regensburg und Rom
Druck und Verlag von Friedrich Pustet
New York und Cincinnati: Fr. Pustet & Co.

Digitized by Google

Digitized by Google

49. JAHRGANG JANUAR 1916

MUSICA SACRA

:: HERAUSGEBER DR. KARL WEINMANN ::
VERLAG VON FRIEDRICH PUSTET REGENSBURG

Digitized by Google

Inhalt

1916. Gedicht . . . . . S. 1
Joseph Rheinberger als Kirchenkomponist. Von Dr. Th. Kroyer, Universitätsprofessor, München . . . . . S. 2
Carl Locher † . . . . . S. 8
Kirchenmusik an der St. Columbans-Pfarrkirche in Rorschach. (Zum XIII. Centenarium des hl. Columban.) Von Jos. Schefold, Musikdirektor, Rorschach . . . . . S. 9
Karl Loewes Kalender der Heiligen und Märtyrer. Von Dr. Leopold Hirschberg, Dozent der Naturwissenschaft, Berlin. (Schluß) . . . . . S. 11
Agnus Dei. Gedicht von Ilse v. Stach . . . . . S. 16

Der Abonnement-Preis für den aus 12 Nummern bestehenden Jahrgang beträgt **Mk. 3.—**. Bei direkter Zusendung vom Verlag unter Streifband innerhalb Deutschland, Österreich-Ungarn und Luxemburg **Mk. 3.60**, nach dem Ausland **Mk. 4.—**. Bestellungen nehmen sämtliche Buchhandlungen und Postanstalten entgegen.

Verlag von **Friedrich Pustet** in **Regensburg**, zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Orgelbegleitung

zu den gebräuchlichsten Segensgesängen (Organum comitans Cantiones ad Benedictionem Sacramentalem maxime usitatas)

von **Dr. Fr. X. Mathias.**

Hochquart. IV und 68 Seiten. Broschiert Mk. 2.80. In Halbleinenband Mk. 3.60.

Die Segensgesänge, zu denen hier eine leicht ausführbare Orgelbegleitung geboten wird, stehen teils in den „Variæ Preces" der Benediktiner (Desclée, Tournai), teils in Dr. Weinmanns „Laudes Vespertinæ" (Pustet, Regensburg), teils im Anhang zu Dr. Mathias' „Vesperale" in modernen Noten (Pustet, Regensburg), im Anhang zum Solesmenser „Liber usualis" (Desclée, Tournai), im Anhang zum „Chorsänger" (Sutter, Rixheim), zum „Kirchensänger" (Le Roux, Straßburg) und zum „Gesang- und Gebetbuch für das Bistum Metz" (Lothringer Verlags- und Hilfsverein, Metz).

Verlag von Josef Habbel, Regensburg.

Soeben erschien:

Unsere Kirche

176 neue religiöse Lieder für
:: Kirche, Schule und Haus ::
mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung
herausgegeben von **Josef Kreitmaier S. J.**

Melodienausgabe op. 20.
Geheftet 1 ℳ, bei 20 und mehr Stück 80 ₰.
Gebunden 1.50 ℳ, bei 20 und mehr Stück 1.20 ℳ.
Orgelpartitur mit vollem Text op. 21.
Geheftet 6 ℳ. Gebunden 7 ℳ.
Text von Przywara S. J.
Geheftet 1 ℳ. Gebunden 1.50 ℳ.

Als X./XI. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik" ist erschienen

Instrumentationslehre

mit besonderer Berücksichtigung der Kirchenmusik
von Kapellmeister **Franz Höfer.**
(Doppelbändchen Mk. 2.—.)
Hiezu die zum vollen Verständnis notwendigen **„30 Partitur-Beispiele"** in einem separaten Beilagenheft zum Preise von Mk. 1.—.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Gesänge zur Orgelweihe

für Männer- und gemischten Chor.

2 Seiten. Hochoktav. Preis 20 Pf.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

49. Jahrg. ∴ 1916 ∴	Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von Dr. Karl Weinmann Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg	1. Heft Januar

✱ 1916 ✱

1.

Zum „Neuen Jahr", Ihr Freunde all,
Empfanget meine Grüße,
Vom Donauſtrande komm' ich her
Raſch trugen mich die Füße;
Die Reiſe war kein Kinderſpiel,
Drum hört, was ich Euch ſagen will:

2.

Als erſtes möcht' ich wünſchen gleich,
Sobald ich Euch erblicke:
Geſunde Lunge, ſtarke Bruſt,
Auch Nerven, feſt wie Stricke, —
Ein ruhig Herz und ruhig Blut,
Das tut den Sängern doppelt gut.

3.

Sodann die Seele friſch und frei
Und ledig aller Sorgen
Als wie ein helles Lerchenlied
Am goldnen Frühlingsmorgen,
Und kein Gewölk ſoll drüber ſein,
Nur Himmelblau und Sonnenſchein.

4.

Auch möge Euch der gute Gott
Mit ſeinem Gnadenſegen,
Mit ſeiner Macht und Wunderkraft
Die tiefſte Bruſt bewegen,
Daß groß und herrlich Lied um Lied
Begeiſtert durch die Seele zieht.

5.

Ach, laßt auch die Betrübten all
Auf Euer Singen lauſchen
Und übertönt mit frommem Schall
Der Kriegeswogen Rauſchen
Und führt den ſchmerzdurchwühlten Chor
Der Menſchheit ſanft zum Herrn empor!

Digitized by Google

Joseph Rheinberger als Kirchenkomponist[1]

Von Dr. Th. Kroyer, Universitätsprofessor, München

Im September des Jahres 1877 wurde Rheinberger als Hofkapellmeister und Dirigent der Kgl. Vokalkapelle an die Stelle Franz Wüllners berufen. Nicht lange vorher war ihm die Leitung des neugegründeten Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt angetragen worden. Er war nahe daran, den Posten zu übernehmen. „Aber," schrieb er an seinen Bruder David, „ich glaube, wenigstens als Komponist, besser getan zu haben, hier zu bleiben, obschon die Frankfurter bis zu zehntausend Mark Gehalt geboten hätten. Dafür ist Frankfurt viel teuerer als München und das Leben für einen Künstler dort unter den tonangebenden Geldmenschen eben sozial nicht angenehm. Und schließlich ist mir die freie Zeit, die ich für künstlerische Produktion verwende, überhaupt für Geld nicht feil — und so bin ich geblieben." Um sich ganz der Kirchenmusik widmen zu können, trat er von der Leitung des Oratorienvereins zurück. Sein Lehramt wurde durch die Ernennung zum Hofkapellmeister nicht berührt. An der Spitze des berühmten Instituts gewann er großen Einfluß auf die kirchenmusikalischen Verhältnisse Münchens und Süddeutschlands, um so mehr, als sich gerade in den achtziger Jahren die kunstpolitische Lage verschärfte. Seine liturgischen Kompositionen erhalten dadurch eine besondere Bedeutung. Wäre Rheinberger, wie sein erlauchter Amtsvorgänger Orlando di Lasso, erst als Primarius der Vokalkapelle der Kirchenmusik zugeführt worden, so hätte man vielleicht einen engeren Anschluß an den der modernen historisierenden Geistesrichtung doch so naturgemäßen Cäcilianismus erwarten mögen. Die Kunstgeschichte kennt manchen „Umlerner". Wir wissen aber, daß Rheinberger der Kirchenmusik seit seiner frühesten Kindheit nahestand. Abgesehen von den zahlreichen handschriftlichen Studienarbeiten erschienen bis 1877 zwei Messen (op. 62 und 83), zwei Requiems (op. 60 und 84), das *Stabat mater* op. 16 und die Motetten op. 35, 40, 58 und 69. Er war also kein Neuling, brachte vielmehr ein fertiges Programm mit, den Respekt vor den klassischen Trios, Anschauungen und Gepflogenheiten, die ihm lieb geworden waren. Nun sollte alles, was an den Messen Haydns und Mozarts für ihn den Nimbus der Größe hatte, nicht mehr gelten! Nichts wird uns schwerer als die Erkenntnis, daß auch unsere Ideale dem Ansturm der Zeiten ausgesetzt sind. So begreift man, daß den Künstler die Wendung der Dinge betroffen machte. Die Hebung der Kirchenmusik lag ihm kaum weniger am Herzen als den Männern der Restauration. Aber das Gefühl der Unsicherheit mußte sein Mißbehagen verstärken, und das Gezänke der neunziger Jahre war auch nicht dazu angetan, ihn friedlicher zu stimmen. Als er im Jahre 1894 von der Leitung der Kgl. Vokalkapelle zurücktrat, war es wohl nicht bloß physische Depression, die ihn zu diesem Entschluß bewog. Und doch beschäftigte ihn die *Musica sacra* bis an sein Ende; sein letzter Federstrich galt einer Messe.

Im Druck erschienen vierzehn Messen. Die älteste davon ist der „Kleine und leichte Meßgesang" op. 62 (1871/72) für eine Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung für die Monatsanbetungen der Erzbruderschaft von der Ewigen Anbetung; ursprünglich *Kyrie, Graduale, Sanctus* und *Agnus;* 1872 entstand das *Credo.* Seine Frau Fanny berichtet, daß sie die Messe im Juli 1871 zum ersten Male öffentlich gesungen habe. Sieben Messen sind für mehrstimmigen Gesang und Orgelbegleitung; für drei Frauenstimmen op. 126 (1881), op. 155

[1] Vgl. *Musica Sacra* 48. Jahrg. 1915, S. 121 ff.

Digitized by Google

„Sanctissimae Reginae Rosarii" (1888), op. 187 (1898), für vierstimmigen Männerchor op. 190 (1898) und für gemischten Chor op. 159 (1887/89), op. 192 *„Misericordias Domini"* (1899), op. 197 (1901).[1] Die erste Frauenchor-Messe op. 126 hatte der Komponist für die Erstaufführung (Christnacht 1881) in der Königlichen Hofkapelle (Allerheiligen-Hofkirche) mit Streichquartett und einer Flöte instrumentiert.[2] In der Messe für Männerchor, op. 172, ist die Begleitung von Orgel oder Holz- und Blechbläsern (mit Pauken und Kontrabaß) der Wahl überlassen. Auch die Orchestermesse für Soli und Chor op. 169 gestattet eine altrenierende Besetzung mit Streichinstrumenten und Orgel. Von den vier A-cappella-Messen op. 83 *„Missa brevis"* (1873), op. 109 (1878), op. 117 *„Sanctissimae Trinitatis"* (1880),[3] op. 151 *„Sanctae Crucis"* (1882) ist die zweite, für achtstimmigen Doppelchor, Papst Leo XIII. gewidmet; sie wurde am Neujahrstag 1879 in der Hofkapelle zum ersten Male aufgeführt. Dazu kommen noch die Requiems: op. 60 (1869/70) für Soli, Chor und Orchester „Dem Gedächtnis der im Deutschen Krieg 1870/71 gefallenen Helden", op. 84 (1867) und op. 194 (1900) für vierstimmigen Chor, das letztere mit Orgel. Der Anteil der reinen A-cappella-Musik ist immerhin bemerkenswert.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Rheinberger der historisierenden Renaissance Verständnis entgegenbrachte. Sie bildete wohl auch die Brücke zu den altklassischen Bildungen, die sich da und dort in seinen liturgischen Kompositionen vorfinden, aber auch zu den Vorzügen der Deutlichkeit und der Kirchlichkeit, die man den meisten Messen nachrühmen kann. Nicht selten sucht er schon äußerlich, besonders in op. 109, 117, 151, 159, 187, 197, durch Choralmotive oder Anklänge an den Choral auf eine strengere Gestaltung hinzuarbeiten. Im allgemeinen ist sein A-cappella-Satz nicht antik. Aber die Befruchtung durch die alte Kunst ist unverkennbar. Der Zusatz altklassischer Elemente gibt seiner Kirchenmusik etwas Durchdrungenes, die weichen Formen Festigendes. Rheinberger schreibt reiner und konsequenter als Lachner, aber auch als mancher Cäcilianer. Überlegen ist ihm eigentlich nur Michael Haller, der die stilistischen Mittel der Alten noch produktiver beherrscht. In der achtstimmigen Messe op. 109 ist auf die Technik der altvenetianischen Cori spezzati zurückgegriffen, allerdings erst im *Credo,* wo sich die beiden Chöre dialogisierend in den Vortrag des Textes teilen. Zur vollen Dialogwirkung steigert sich der Satz erst im *„Et incarnatus est"*, und hier gemahnt das fast orchestrale Anwachsen in der Polyphonie in der Tat an die großen Festmotetten von Gabrieli, Prätorius, Schütz. Mitunter wird, wie auch im *Gloria* und im *Agnus Dei,* dramatisch deklamiert, die Polyphonie zu Unisonos zusammengefaßt, mit dem Klangmaterial überhaupt in moderner Weise geschaltet. Nicht Spohr oder Grell oder Lachner, sondern Liszt müßte damit verglichen werden. Die *Missa brevis* op. 83, eine tüchtige, aber nicht gerade glänzende Arbeit, bringt einzelne Klassizismen noch unvermischt. Oft genügt es, die Septimen in den Klauseln und Modulationen hinwegzudenken, um den Eindruck reiner Klassizität zu erhalten. Aber auch Dekadentes steht hart daneben z. B. im *Credo.*[4]

Ähnliches findet sich im *Gloria* der Messe op. 197, dann auch im *Credo* der Messe op. 151, das sogar leise Erinnerungen an Haßlers und Aichingers kernhafte Zeit weckt; im *Kyrie, Gloria* und *Benedictus* meint man den lieben, kindlichen Grundton der *Odaria lectissima* wiederzuhören; nur ist alles wie unter einem wärmeren Himmelsstrich gereift. Auch die Messe op. 117 hat, namentlich im *Kyrie,* solche Anklänge an die altklassische Kunst. Sie zählt zu den schönsten Eingebungen des Komponisten. Das Christe könnte man sich als

---

[1] Vom Komponisten nur bis zum *Credo* druckfertig hinterlassen. Der Herausgeber L. A. Coerne ergänzte das Werk mit feinem Stilgefühl bis zum *Agnus Dei,* das er allerdings durch Wiederholung der *Kyrie*-Musik gewann.

[2] Komponiert 24. u. 25. April 1880, „in 5½ Stunden". (Handschr. Katalog.)

[3] Handschriftl. Katalog Fannys.

[4] Die Notenbeispiele hiezu siehe Sammlung „Kirchenmusik".

Digitized by Google

ideale Ausblühung des spätrömischen Stils denken. Es ist eine Musik von abgeklärter, innerlicher Modernität. Will man aber den alten A-cappella-Stil zum Maßstab nehmen, so trifft man freilich vom *Gloria* ab auf Instrumentalismen, die der Zeit Mozarts näher stehen als der Pitonis. Freilich liegt dem Komponisten nichts ferner als berechnendes Archaisieren; entspringt ja gerade aus seiner naiven Auffassung des historischen Tonmaterials der eigene Zauber seiner Kunst, die Altes und Neues in oft persönlichster Weise verschmilzt. Ein prächtiges Beispiel ist das *Agnus Dei.* Es hat einen kaum merklichen Anhauch von Klassizität. Vielleicht ist es nur das einfache *F-Dur,* das diesen Eindruck bewirkt. Deutlicher erinnert das viermalige *„dona nobis pacem"* an die Alten. Das Wiegen und Schweben, nicht zu vergleichen mit dem tänzerischen Gloriaschluß der Greithschen Josephs-Messe, ist wie ein entfernter Nachklang jener ballettischen Tripla, die sich die venetianische und römische Messenmusik der Hochrenaissance zuweilen als modernste Effekte gestattete.

Rheinberger ist in seiner Kirchenmusik sonst kein Freund des Illustrierens. Kolorismen, die sich die Alten kaum entgehen ließen, wie das *„descendit", „ascendit", „resurrexit"* mit ihren stereotypen Figuren, sind ihm billigerweise Äußerlichkeiten. Wie wenig ihm am Malerischen gelegen ist, mag man daraus ersehen, daß er auf das *„ascendit"* einmal gerade absteigende Figuren setzt.[1] Doch hat er seine Vorliebe für gewisse poetische Bilder, namentlich im *Credo.* So das Erschauern der Streicher im Crucifixus der Orchestermesse op. 169, im *Miserere* des *Agnus Dei.* Überhaupt läßt er das *„Miserere"* selten ganz unbetont, und wenn es nur durch eine übermäßige Quinte geschieht, wie im *Agnus Dei* der Messe op. 126. In der kontrapunktisch fein gearbeiteten Messe op. 187 unterstreicht er das *„Passus et sepultus"* mit herben Sekundvorhalten antiken Stils. Ähnlich in anderen Messen. Am eindringlichsten aber, geradezu unerschöpflich weiß er immer das *„Incarnatus"* zu gestalten. Das Geheimnisvolle, Tiefsinnige der göttlichen Botschaft umfaßt er mit behutsamer Nachdenklichkeit; es kommt ihm darauf an, das Unerhörte der Erscheinung auszudrücken, durch plötzliche Übergänge in Tempo, Takt, Tonart, durch helles *Dur* in der dunklen Umgebung, durch unvermitteltes Pianissimo, lange Sologruppen, Orgelpunkte, harmonische Steigerungen, verhauchende Akkorde, kurz, auf die intuitivste Weise. Am schönsten ist ihm dies unstreitig in der Messe op. 190 gelungen. Wie eine wunderbare Lichtgestalt in der Nacht des Zweifels erscheint plötzlich in der Durtonart ein zartes Pianissimo liegender Oberstimmen, aus denen sich durch Umdeutung immer neue Harmonien enthüllen: *et homo factus est* — ein Gedanke von Schubertscher Genialität, um so rührender, als er so völlig schlicht hereintritt. Die Messe ist eine der eigentümlichsten Schöpfungen Rheinbergers: reifer Meisterstil, nicht eigentlich polyphoner, aber durchaus leichter, lyrischer Kontrapunkt, dessen Geheimnis in der klaren Melodiebildung beruht. Es ist eine Musik voll Vertrauen, voll Gläubigkeit, auf den frohmütigen Ton der alten *Kyries* gestimmt.

Die Klassiker der Kirchenmusik haben immer einen tröstlichen Sonnenblick, auch in ihren ernstesten Stimmungen. Selbst in der Totenmesse geben sie dem *„Requiem"* und dem *„Agnus Dei"* gern eine Wendung ins Lichte. Die alte Kunst kennt nicht den von der modernen Ästhetik konstruierten schroffen Gegensatz zwischen Weltlich und Kirchlich. Die Musik in der Kirche ist ihr, wie der heilige Basilius sagt, eine süße Arznei, die durch das Ohr zum Herzen dringt und die Seele für das Heil bereitet. Daher sind ihr auch heitere Zuversicht, ja Freude und Jubel unentbehrlich. Wenn bei Rheinberger die hellen Töne vorherrschen, das *Requiem* op. 84 versöhnlichen, lieblichen Gedanken den Vortritt läßt, das *Kyrie* der Messe op. 192, das *Sanctus* und *Agnus Dei* freudig klingen, so äußert sich eben auch hier diese fast antike Kunstanschauung. Zu leugnen ist freilich nicht, daß seine Kirchenmusik mitunter wohl einer gewissen Weichheit und Formenglätte nachgibt. In op. 62 und 126 macht sich Mendelssohns Einfluß bemerklich;

[1] Sein letztes *Credo* hat allerdings auf *„descendit"* eine charakteristische Descendendo-Figur; die absteigenden Fortschreitungen auf das spätere *„et ascendit"* kommen auf Rechnung des Bearbeiters.

Digitized by Google

und in dem *Agnus Dei* der letzteren Messe steht sogar ein unfreiwilliges Zitat aus Schumanns Kinderszenen. Das *Requiem* op. 194 ist in seiner zweiten Hälfte zu hell geraten, obschon *Graduale* und Offertorium wieder sehr innige Musik enthalten.

Es muß auffallen, daß Rheinberger von den strengen Formen in seiner Kirchenmusik wenig Gebrauch macht. Sätze wie die große *Gloria*-Fuge, der *Benedictus*-Kanon und das darauffolgende fugierte *Agnus Dei* in op. 159 sind im übrigen selten. Desto mehr liebt er die liedhaften Formbildungen der klassischen Landmesse. Von dem Ebenmaß seiner Perioden, die dem Prosatext des Ordinariums wohl gefährlich werden können, gelangt er geradeswegs zum Ebenmaß der Gliederung: zu den zwei- und dreiteiligen Formen, zu Erweiterungen und feineren Unterteilungen mit korrespondierenden Absätzen, nicht selten greift er auch in freier Weise auf den Eingang zurück. Ein Beispiel dieser Art ist die Anordnung des *Sanctus* und *Benedictus* der Messe op. 126; jeder Satz hat zwei Teile, : a b : c b :, wobei also das *Benedictus* den Osanna-Abschnitt des *Sanctus* wiederholt. Zuweilen werden nach klassischem Muster auch die Ecksätze miteinander in Verbindung gebracht. Der geschlossene Eindruck solcher Bildungen liegt auf der Hand; und Rheinbergers Messen sind in der Tat von hervorragender Einheitlichkeit des Formenaufbaus.

Das *Requiem* op. 60 ist nach seiner Anlage Konzertmusik. Seine Entstehungszeit fällt in das Jahr 1869; die ersten Entwürfe liegen aber weiter zurück und dürften in dem fragmentarischen *Requiem* von 1858 ihren Ausgangspunkt haben. Noch im gleichen Jahre (1869), vom 3. November bis zum 5. Dezember, unterzog der Komponist die Partitur einer Neubearbeitung. Beide Fassungen, die im Nachlaß noch vorhanden sind, weichen stark voneinander ab. Die jüngere Partitur ist unvergleichlich reifer, verbessert dem Inhalt wie der Form nach. Besonders die Orchesterbehandlung läßt den Fortschritt in der Technik erkennen. Im *Dies irae* ist das Bläservorspiel fortgefallen; das Ganze setzt gleich mit vollem Chor und Orchester ein und ist jetzt von starker sinnlicher Wirkung. Einschneidende Änderungen finden sich besonders im *Sanctus*. In der älteren Fassung verrät sich eine gewisse Unsicherheit in den Bläsern; von den drei Hörnern kommt namentlich das dritte, das dann weggelassen wurde, nicht zur Geltung. Aber auch in der Umarbeitung haftet den Bläserpartien noch etwas Unfertiges an, und Bleistiftkorrekturen lassen keinen Zweifel über die Unzufriedenheit des Komponisten selbst, obschon er des Werkes in seiner vollendeten Gestalt wohl froh sein durfte. Er widmete es, wie oben gesagt, den im Deutschen Krieg 1870/71 gefallenen Helden. Die ersten Kriegsmonate hatten den Künstler derart bedrückt, daß ihm sogar die Lust zum Schaffen vergangen war. Mit den ersten Siegesnachrichten aber wich der Alp von ihm, und die patriotische Begeisterung, die sich bei ihm lebhafter als bei Frau Fanny äußerte,[1] gab ihm den Gedanken ein, mit dem neuen *Requiem* der großen Zeit zu huldigen. Im Oktober 1870 begannen im Oratorienverein die Proben für die Aufführung, die am 12. Dezember unter seiner Leitung stattfand. Paul Heyse schrieb ihm noch am Abend, wie sehr ihn das Werk ergriffen, „in einem höher und höher anschwellenden Strom von Kraft und Schönheit mitfortgerissen habe.

Von kaum geringerer Kraft und Schönheit ist die festliche Orchestermesse op. 169. Sie ist die eigentliche Instrumentalmesse Rheinbergers; denn op. 172 hat das Orchester nur als äußeren Farbenauftrag, der in der Klangwirkung etwa dem spätvenetianischen Concerto entspricht. Dagegen ist die Messe op. 169 wirklich orchestermäßig behandelt und moderner als irgend ein anderes Orchesterwerk des Komponisten. Das *„Et incarnatus est"* mit dem Salve-Regina-Motiv der Violinen, das *„Crucifixus"* und das *Sanctus* sind Äußerungen eines wählerischen und sehr

[1] Im September 1870 komponierte er auf die Nachricht von dem Fall Napoleons das Schlachtgebet „Herr und Retter in dem Wetter". Von der frischen Politik in Rheinbergers Briefen lassen merkwürdigerweise die Aufzeichnungen Fannys nicht viel verspüren. Ihre Ansichten scheinen mit denen ihres Mannes nicht ganz übereinzustimmen.

Digitized by Google

reifen Klangsinnes. Der festliche Schluß des *Credo* erinnert an die Art des Brucknerschen *Te Deums;* jedenfalls an die österreichische Solennität. Auch im *Gloria,* das stellenweise wohl noch den Eindruck eines Jugendwerkes erweckt, bildet sie den hellen Untergrund. Klassischer noch ist das *Agnus* mit seinem großartigen Aufschwung. Es ist monumentales Empire. Der Schluß verklingt weich und träumend. Trotz dieser freien Gestaltung weiß der Komponist den kirchlichen Charakter zu wahren, zumal im *Gloria, Sanctus* und *Agnus Dei,* wo die Zusammmenhänge mit dem gregorianischen Choral deutlich herausgehalten werden.

Die Messe ist liturgisch korrekt. Leider steht sie darin fast allein. Nur zwei Messen noch, op. 159 und 187, ist derselbe Vorzug nachzurühmen; die übrigen verstoßen mehr oder weniger gegen die bekannten Forderungen, sei es durch Textauslassungen oder durch ungenaue und unrichtige Deklamation (besonders in op. 109, 117, 155, 192) oder auch durch die unstatthaften Choreinsätze der *Gloria-* und *Credo*-Intonation (op. 109, 117). Der Textverständlichkeit aber hat Rheinberger immer seine Sorgfalt gewidmet. Besonders in op. 117 und 151 gibt er wahre Muster deutlicher Aussprache. Nicht gerade lobenswert ist es, wenn er einmal im polyphonen Dialog oder in der Durchimitierung, also in der realen Mehrstimmigkeit, den Text statt durch alle Stimmen nur durch eine vortragen läßt, die pausierenden Stimmen aber beim Wiedereinsatz mit Verlegenheitspunkten (. . .) im Text abspeist. Auch in Motetten und Chorliedern verfährt er gar oft in dieser Weise. Es ist unklassisch und gefährdet jedenfalls den Gedankenzusammenhang im einzelnen. Die Alten achteten auf peinlichste Vollständigkeit, wenigstens in der Kirchenmusik. Unklassisch sind auch die im modernen Vokalsatz so häufigen Stimmenverdopplungen *ex abrupto.* Im *Credo* der achtstimmigen Messe erscheinen sie allerdings nach Art orchestraler Zusammenfassung, wie sie auch schon im altklassischen Dialogo gebraucht werden. Die liturgischen Textverstöße in Rheinbergers Kirchenmusik wird wohl niemand verteidigen. Aber auch hier muß es heißen: *tout compendre c'est tout pardonner.* Die anscheinende Gleichgültigkeit gegen den Text wurzelt in seiner konservativen Gesinnung, in seiner Verehrung der klassischen Vorbilder, in seiner Vorliebe für kurzgefaßte und ebenmäßige, lyrische Formen, die ihn natürlich zu Kürzungen des Prosatextes verleiteten. Rheinberger hatte in seiner Bibliothek ein altes Missale, das er nach Fannys Bericht oft zu Rate zog. In seinen Skizzenbüchern pflegte er, so oft er eine neue Messe in Angriff nahm, sich den Text der Sätze voranzustellen. Er hätte wohl selbst die Lücken seiner Unterlage bemerken müssen, wenn ihm eben ihre Unzulässigkeit zum Bewußtsein gekommen wäre. Als aber Franz Xaver Haberl in Regensburg auf die liturgischen Mängel seiner Messe op. 155 aufmerksam machte, trug er sogleich Sorge für Besserung. Die nächstfolgende, seinem Berater gewidmete Messe op. 159 ist die erste, die nun allen Anforderungen entspricht. Seltsam bleibt es freilich, daß er trotzdem später da und dort immer wieder in das alte Übel zurückfiel. Noch im *Requiem* op. 194 sah er sich gezwungen, einzelne Textstellen, die ihm bei der Komposition entgangen waren, zu ergänzen. Das *Offertorium* hat in dem der Münchener Hof- und Staatsbibliothek überwiesenen Exemplar eigenhändige Rasuren und Nachträge. Und so sind ihm auch in anderen Messen immer wieder Verstöße untergelaufen, die ihm nachderhand um so peinlicher sein mußten, als die fachmännische Kritik derartige Schönheitsfehler unerbittlich verfolgte. Bald erfuhr er darob auch von früheren Verehrern Vorwürfe und mußte es erleben, daß man sogar seine Orgelmusik in die Polemik hereinzog. Die Zeit ist noch nicht gekommen, über diese Dinge frischweg zu reden. In den Tagebüchern steht aber manch körniges Wörtlein aus der Feder seiner treuen Freunde und Schüler. In Schrift und Tat verteidigten den Komponisten Gottschalg, Filke, J. E. Habert, J. G. Stehle, Molitor und vor allem Joseph Renner, dem wir eine treffliche Apologie der Messen verdanken.[1] Nachdrücklicher aber wirkten seine Bemühungen um die Rehabilitierung einzelner Werke durch liturgisch ergänzte Neuausgaben, die er mit wahrer Pietät und außerordentlichem Geschick besorgte. Aus dem *Kyrie* und *Gloria*

[1] Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 22. Jahrg. 1909, S. 17 ff.

Digitized by Google

der Messe op. 126 B. mag man an der Hand des Originals ersehen, welche Schwierigkeiten der Bearbeiter mitunter zu besiegen hatte.

Auch in den motettischen Kompositionen begegnet man zuweilen einer gewissen Gleichgültigkeit gegen die Deklamation. Aber sie ist nicht störender als bei Mozart oder Schubert, und überdies selten. Wirkliche Deklamationsschnitzer, wie zum Beispiel im Passionsgesang op. 46, wiederholen sich nicht. Sonst handelt es sich um Verstöße gegen die musikalische Prosodie. In dem Hymnus „Sehet, welche Liebe", op. 157, 1 wandelt Rheinberger in den Bahnen der Singmelodik des 18. Jahrhunderts; die Ursache solcher zwar melodischer, aber unvokaler Bildungen liegt in dem Übergewicht instrumentalistischer Protenzen. Das 18. Jahrhundert hat darin noch bis in unsere Zeit nachgewirkt. Wie die Klassiker und von den Späteren besonders Loewe und Mendelssohn, wandelt also auch Rheinberger manchmal unbewußt auf Bachs Wegen. In der Tat gehören die genannten Werke zu denen, die solchen Einflüssen Bachschen Geistes stark nachgeben. Der Gesang op. 157, 1, für eine Stimme und Orgel, ist Arienstil, nur reicher und moderner. Dem genannten Passionsgesang für Chor und Orgel „Zur Feier der Karwoche" op. 46 liegt eine zum Teil im Geist der Bachschen Zeit gehaltene Betrachtung der Leidensgeschichte zugrunde. Der schöne, feierliche Schlußgesang „Nun wallet Klarheit nieder" kann als *Gratiarum actio* gelten. Freilich darf man diese Musik nicht etwa mit Bach selber zusammenhalten. Sie ist aus der Fülle Mozartscher Ideen geboren, wie ihnen Rheinbergers Kirchenmusik überhaupt weit mehr verpflichtet ist als etwa der norddeutschen Weise. Wer das Schlagwort geprägt hat, Rheinberger sei der letzte Schüler Mendelssohns, der hat ihn schlecht verstanden. Gerade seine Motetten zeigen den großen Abstand zwischen der zurückhaltenden Sachlichkeit des norddeutschen Meisters und Rheinbergers gemütswärmerer Kunstanschauung, die in der subjektiven Poesie der Motette tausend persönliche Anknüpfungspunkte findet. In seinen Motetten hat man vielleicht den reinsten Ausdruck seines religiösen Gemütes. Martin Greif bedankt sich einmal bei ihm für die schöne Musik zu einem „Lobgesang, den er unserm Herrn für seine gnädige Führung schon seit langem schuldig gewesen sei". So wie diesem Dichter ist auch ihm das Psalmensingen eine Herzensangelegenheit. Unter den vierstimmigen Hymnen für Kirche und Konzert op. 140 ist die erste *„Tribulationes cordis mei"* wie die innige Bitte eines Heimgesuchten: *„de necessitatibus meis eripe me"*, leise und tief steigt es zum Himmel auf. Das dritte Stück *„Eripe me de inimicis meis"* ist noch eindringlicher, ein Hilferuf, der aus dem Grunde des Herzens kommt. Welche Inbrunst spricht aus dem 20. Psalm „Der Herr erhöre dich am Tage der Trübsal" op. 40, 3, welches Gottvertrauen aus dem *„Domine, Domine, ostende nobis misericordiam tuam"* der Motette *„Deus tu convertens"* op. 176, 5 oder aus dem wehmutsvollen Schluß des Ave Maria op. 176, 9, das eines der schönsten Stücke dieser Art ist. Zu der von Fanny herrührenden Kopie des vierstimmigen Gebets zum heiligsten Herzen Jesu „Herz meines Jesu, träufle Tröstung nieder" heißt es „In Zeiten der Bedrängnis".[1] Schlichten Empfindungen geben die meisten Hymnen für Frauenstimmen, die Sologesänge und Duette Ausdruck, besonders die zweistimmigen Hymnen op. 118 und die Marianischen Hymnen op. 171, die in ihrer reifen, meisterhaften Gesangsmelodik wieder an die Klassiker des Kirchenkonzerts erinnern. Das *Salve Regina* für zwei Soprane, Alt und Orgel hat etwas von der Treuherzigkeit alter Heiligenbilder. Den Gehalt und Wert dieser Musik kann man erst dann ermessen, wenn man etwa Aiblingers Süßlichkeiten dagegenhält. Das Eigentümlichste gab der Komponist aber wohl in den drei lateinischen Hymnen op. 96; den in alter und neuer Zeit so oft komponierten Texten *„Regina coeli"*, *„Adoramus"*, *„Ave vivens hostia"* vermag er besondere Seiten abzugewinnen. Das *Regina coeli* weist auf Anerio und Aichinger zurück; es ist wie eine Erlösung aus den Fesseln der Konvention, wie die Erfüllung des in der altrömischen Monodie Verheißenen. Auf die volle Höhe aber erhebt sich diese Kunst in dem dreistimmigen Kanon des

[1] Der Text (nach einem Hymnus von Balde) ist von Fanny gedichtet.

Digitized by Google

„*Adoramus*". Man muß schon auf Carissimi oder Steffani zurückgreifen, um Kirchenmusik von ähnlicher Würde und Geistigkeit zu finden. Unter den A-cappella-Motetten ist manch kunstvoll gearbeitetes Stück, so die fugierten Hymnen „*Diffusa gratia*" und „*Justus ut palma*" in op. 58, das „*Benedictus Dominus*" op. 163, 1, das prächtige „*Christus factus est*" op. 107, 5, der achtstimmige Osterhymnus „*Victimae*" op. 134 mit seinem dramatischen Schluß, besonders aber die sechsstimmigen Gesänge op. 69, 3: „Abendlied" und op. 133: „*Anima nostra*", „*Meditabor*", „*Laudate Dominum*", „*Angelus Domini*", von denen eines schöner ist als das andere, jedes ein Muster des sechsstimmigen Satzes, in höchster Freiheit gewachsen. Dagegen fallen die beiden *Stabat mater* op. 16 und op. 138 freilich etwas ab; das ältere, das einen größeren Apparat aufwendet, ist noch stark von Lachner befangen, das andere mehr volkstümlich, dadurch aber bemerkenswert, daß es den Stimmungsgehalt des Gedichtes lyrisch erschöpft.

Carl Locher †

Der bekannte Orgelschriftsteller, Organist und Orgelinspektor Carl Locher in Bern, der berühmte Verfasser des Werkes „Die Orgelregister und ihre Klangfarben" ist am 26. November 1915 nach kurzem Krankenlager an einer Lungenentzündung im Alter von 72 Jahren friedlich entschlafen.

Auf dem Gebiete der Orgelmusik und des Orgelbaues dürfte es wohl nur sehr wenige Kunstbeflissene geben, die den Namen und die Bedeutung Carl Lochers, dieses Nestors unter den Organisten und Orgelkennern der Welt, nicht kennen. Seine treffliche Schrift über die Orgelregister hat heute eine Verbreitung gewonnen, wie sie noch niemals einem Fachwerke auf diesem Gebiete beschieden gewesen ist. Nun ist der stille, bescheidene Meister, der wohl mit Recht als der hervorragendste Orgelkenner der Gegenwart galt, heimgegangen. Mit stiller Wehmut werden seine zahlreichen persönlichen Freunde und die vielen deutschen Fachgenossen, zu denen er immer in sehr freundlichen und sympathischen Beziehungen stand, des Heimgegangenen gedenken. Wir lassen daher nachfolgend sein Lebensbild (nach der Zeitschrift für Instrumentenbau, Leipzig, Dezember-Heft 1915, Nr. 8/9) an unserem Auge kurz vorüberziehen.

Carl Locher entstammt einer angesehenen Berner Kaufmannsfamilie, als deren Sohn er am 3. November 1843 geboren wurde. Die Eltern bestimmten den Knaben zunächst für die akademische Laufbahn und so trieb derselbe seine Gymnasialstudien unter besonderer Vorliebe für die alten Sprachen und mit dem Ziele, Mediziner zu werden. Ein Todesfall in der Familie brachte jedoch den jungen Locher von diesem Vorhaben ab, und es geschah, was häufig zu geschehen pflegt: Locher widmete sich dem Berufe seines Vaters. Doch war sein Leben fortan geteilt zwischen dem Dienste Merkurs und Cäciliens. Lochers Vater selbst war ausübender Musiker und verstand die Flöte kunstgerecht zu spielen. Schon während der Schulzeit ließ er dem begabten Knaben Unterricht im Klavierspiele und in der Harmonielehre geben, und so legte der alte schweizerische Sängervater J. R. Weber den Grund zu der späteren musikalischen Ausbildung unseres Meisters. Mit unwiderstehlichem Drange fühlte sich Locher zur Orgel hingezogen und begann sehr bald sich besonders dem Orgelspiele zu widmen. In seinem Streben, ein tüchtiger Organist zu werden, wurde er von seinem Vater nicht gehindert, sondern durch wohlverstandenes Gewährenlassen unterstützt. Der nachmalige Dirigent des Berner Cäcilienvereins Adolf Reichel übernahm den Unterricht im Kontrapunkte und der Freiburger Organist Jakob Vogt die Ausbildung Lochers in der Technik des Orgelspieles. Mit hervorragendem Talente begabt, konnte Locher 1860 bereits seinen ersten Erfolg mit einem Orgelkonzerte zu Neuenburg (Schweiz) feiern. Von diesem Zeitpunkte an eroberte sich Locher im Fluge die Herzen seiner Hörer zunächst in seinem Vaterlande, dann aber auf seinen ausgedehnten Konzertreisen auch in Deutschland, Österreich, Frankreich, Rußland usw.

Im Jahre 1906 gab Locher aus Gesundheitsrücksichten den regelmäßigen Orgenistendienst an der Nydeckkirche in Bern auf, beteiligte sich aber weiterhin an Orgelkollaudationen und Wohltätigkeitskonzerten. Seine Haupttätigkeit erstreckte sich von jeher auf die Erforschung der Orgelklangfarben. Die Liebe zur Orgelwissenschaft war es, die ihn unter persönlicher Anregung und Aufmunterung des großen Physikers und Physiologen Hermann von Helmholtz zur Ausarbeitung seines eingangs erwähnten Werkes „Die Orgelregister und ihre Klangfarben" veranlaßte, das den Namen Carl Lochers in der ganzen Kulturwelt bekannt machte. Heute liegt Lochers Werk in zehnsprachiger Übersetzung vor, darunter auch in Braillescher Blindenschrift. Dem Verfasser wurden eine Menge hoher Auszeichnungen zuteil.

Locher beschränkte sich nicht auf die Konzert- und Lehrtätigkeit allein, sondern war durch Jahrzehnte hindurch auch als Kirchenorganist (für beide Konfessionen) tätig. In der letzten Zeit — nachdem ihm bereits vor einiger Zeit die Übergabe des väterlichen Handlungshauses an seine Kinder ermöglicht war — lebte der stille Forscher ganz seiner Kunst in gelegentlichen Konzertvorträgen und seiner schriftstellerischen Tätigkeit als Orgelfachmann und Orgelrevisor. Der Tod hat den greisen Meister, kurz nach seinem 72. Geburtstage, in ein besseres Jenseits abberufen, in das Reich der ewigen Harmonien. Er weilt nun nicht mehr unter uns, aber vergessen wird er nimmer werden. In der Orgelliteratur hat sich Carl Locher ein bleibendes Denkmal gesetzt und sein Name wird fortleuchten für alle Zeiten. R. I. P.

Digitized by Google

Kirchenmusik an der St. Columbans-Pfarrkirche in Rorschach

(Zum XIII. Centenarium des hl. Columban)

Von Jos. Schefold, Musikdirektor, Rorschach

Außer den allgemeinen Fest- und Feiertagen waren es von jeher die Feste des heiligen Constantius, dessen Reliquien im gleichnamigen Altar ruhen, und des heiligen Columban, Kirchenpatron, die Anlaß boten zu außerordentlichen musikalischen Anstrengungen von seiten der kirchenmusikalischen Kräfte. Besonders an letzterm Feste zeigte sich die *musica sacra* jeweils in besonders festtäglichem Gewande, weil der Gottesdienst von der benachbarten Geistlichkeit und auswärtigen Gästen zahlreich besucht wird. Am Anfang des XVII. Jahrhunderts waren die in allen größern und kleinern Städten der Schweiz gegründeten *collegia musica* die Ausübenden in der Kirchenmusik.

Dr. Karl Näf verzeichnet im St. Galler Zentenarbuch die Gründung des freien Musikkollegiums Rorschach als im Jahre 1787 erfolgt; aus zuverlässigen Dokumenten können wir annehmen, daß die Stiftung bereits 1767 stattgefunden hat und der Cäcilienverein als Rechtsnachfolger des genannten Kollegiums bereitet sich jetzt schon vor, in zwei Jahren das 150. Wiegenfest in gebührender Weise zu feiern.

Die Mitglieder der Vereinigung bestanden aus den ortsansässigen Bürgern; daneben mag aber auch manche wertvolle Anregung von den aus Italien eingewanderten Familien der de Albertis, Gorini, Curti, Wutterini, Righetti, Zardetti usw. die Vereinstätigkeit fördernd befruchtet haben.

Bei der Gründung der allgemeinen schweizerischen Musikgesellschaft, auch helvetische Musikgesellschaft geheißen, die am 27. Juni 1808 unter dem Präsidium des hochw. Herrn Dekan Häfliger von Hochdorf in Luzern erfolgte, war auch Rorschach mit zwei Delegierten vertreten.

Im Jahre 1820 wird ein Herr Dürrlewanger als Chorregent aufgezählt.

Das Kollegium teilte mit der Zeit das Schicksal so vieler ähnlicher Vereinigungen: innere und äußere Fehden führten zu dessen Auflösung; aber nur kurze Zeit dauerte diese Musiklosigkeit. Im Jahre 1838 taten sich die Mitglieder der hiesigen „Kirchenmusik" zusammen zur Gründung eines neuen Musikkollegiums. Dem neuen Vorstande gehörte unter andern Lehrer Rüttimann, langjähriger musikalischer Leiter und ein Onkel des im „Grünen Baum" geborenen Komponisten Wilhelm Baumgartner, an.

Im Herbst 1839 wurde die Gesang- und Musikschule eröffnet. Im Jahre 1854 wurde Musiklehrer Merk, ein älterer Militärmusiker aus Dornbirn, als Kapellmeister angestellt, der sich mit dem schon genannten Herrn Lehrer Rüttimann in die Arbeit teilte. Diese Doppelspur scheint manche Differenzen hervorgerufen zu haben, so daß im August 1865 die Vereinsmitglieder an den Kirchenverwaltungsrat das Gesuch stellten, es möchte der Taktstock dem Professor Gaugler am Seminar anvertraut werden, was auch geschah.

Zur hundertjährigen Stiftungsfeier des Musikkollegiums wurden im Winter 1867/68 vier Abonnementskonzerte unter Leitung Gauglers mit großem Erfolge durchgeführt. Die Programme enthielten mehrere Kompositionen des Dirigenten und unter den Solisten wird auch hochw. Herr Pfarrer Joh. Gaelle erwähnt.

Im Sommer 1869 war auf kurze Zeit Musiklehrer Beckler, der in Altstätten praktizierte, als Chordirigent angestellt; doch scheint dessen Jugendlichkeit ein gedeihliches Arbeiten verhindert zu haben. Die Mißhelligkeiten führten bis zur Auflösung des Vereins. Das Übel der Jugendlichkeit scheint mit der Zeit oder durch die Zeit gehoben worden zu sein, wie wir später sehen werden.

Wie die Kirchenmusik bis anhin beschaffen war, zeigte die nunmehr aufgehobene Bibliothek von damals, in welcher die Jodel- und Dudelmessen eines Diabelli, Donat Müller, Schiedmeier, Nagiller und ähnlicher Komponisten den breitesten Platz einnahmen. An allen Sonn- und Festtagen wurde da gegeigt, gehornt und getrompetet; auch zu den

Digitized by Google

Vespern, deren Psalmen gleich den längern Meßteilen gewaltig gestutzt waren, erschienen die Instrumentalisten nach dem obligaten Kaffeejaß, und wenn sich dem Miniaturorchester noch die kreischenden Töne der mixturenreichen Schreiorgel zugesellten, kann man sich vorstellen, wie fröhlich es meistens von der gleich einem Vogelnest hoch oben klebenden Orgelempore herabgeklungen haben mag.

Einen Wendepunkt von größter Bedeutung für das musikalische Leben von Rorschach bedeutete die Anzeige der Kirchenverwaltung an die Musiker, daß am 30. Juni 1869 Gust. Ed. Stehle aus Kanzach, zum Chordirigenten gewählt worden sei. Die Kirchenmusikreform, die von Regensburg aus, getragen durch deren Propheten Witt, ihren Siegeslauf durch die ganze Welt antrat, fand in Stehle einen begeisterten Apostel. Dieser wiederum wurde tatkräftig unterstützt durch den musikverständigen Herrn Dekan Gaelle und einem nicht starken, aber leistungsfähigen und willigen Chor.

Zur Stärkung des letztern gründete Stehle im Jahre 1870 eine Gesang- und Musikschule auf festerer Basis als die frühere, die heute noch dank der Munifizenz der Kirchenverwaltung und der Opferwilligkeit der sangesfreudigen Eltern gut besucht ist. Gegenwärtig zählt die Gesangsabteilung in vier Klassen 62 Schüler, von welchen 17 auch die Instrumentalklassen besuchen.

Im November 1871 wurde die neue Orgel eingeweiht. Das Werk stammte von Goll in Luzern und wurde in einem Konzerte durch Stehle und Sczadrowsky vorgeführt.

Die erfolgreiche Wirksamkeit Stehles konnte auch entferntern Kreisen nicht verborgen bleiben und so ließ sich der Administrationsrat von St. Gallen die Gelegenheit nicht entgehen, ihm die vakante Stelle eines Domkapellmeisters anzuvertrauen. Als sein Nachfolger wurde 1874 der bereits genannte Herr Beckler, damals Musikdirektor in Rheineck, gewählt, ein sehr kenntnisreicher und ungemein fleißiger Musiker, der mit kirchlichen und weltlichen Aufführungen große Erfolge erzielte. Nach dessen Weggang übernahm 1885 J. Bartsch, Musiklehrer in Mehrerau, die Direktion. Bartsch war ein genialer Musiker und fantasiereicher Komponist; die schönsten Nummern unseres Repertoriums stammen aus seiner Feder: zwei Orchestermessen, drei komplette Vespern, diverse Motetten, vor allem aber die unvergleichliche Osterkantate. Der unerbittliche Tod nahm ihm allzu früh, im Februar 1900, die Feder aus der Hand.

Im Mai 1900 wurde Schreiber dies, vorher Musikdirektor in Wohlen, Aargau, als Organist und Chordirigent angestellt.

Mit größern Orchestermessen wurden seither folgende Autoren berücksichtigt: Filke, Mittmann, Pembaur, Thaller, Rheinberger, Gounod, Beethoven. — Der Chor zählt heute: 39 Sopran, 27 Alt, 18 Tenor, 27 Baß; im Männerchor wirken auch Lehramtskandidaten mit. — Das Orchester ist an hohen Festtagen bis 33 Mann stark mit 9 bis 10 ersten Violinen; es wirken in demselben gewöhnlich auch Mitglieder von dem selbständigen, aber unter gleicher Direktion stehenden Orchesterverein, sowie von der Stadtmusik mit. An weitern Gästen seien genannt der Komponist Schütky aus Stuttgart, der viele Jahre seine Sommerfrische in Rorschach zubrachte und an Sonntagen seinen klangvollen Baß im Chor erklingen ließ; ferner Musikdirektor Schildknecht, der in der kurzen Zeit seiner hiesigen Wirksamkeit als Organist und Dirigent den Cäcilienverein tatkräftig unterstützte. Sogar der jetzige Bischof von Chur, Georg von Schmid von Grüneck, verschmähte es gelegentlich nicht, als *episcopus electus* in den Reihen der Bassisten unsern Gottesdienst zu verherrlichen.

Zum Schluß sei konstatiert, daß die gedeihliche Entwicklung des Cäcilienvereins vor allem der verständnisvollen Unterstützung der Kirchenverwaltung unter dem Präsidium des Herrn Kaufmann-v. Bayer und der tatkräftigen, administrativen Leitung der Vereins-Präsidenten: † Hochw. Hrn. Dekan Gaelle, Hochw. Hrn. Pfarrer Dr. Zöllig und Hrn. Lehrer Willi zu verdanken ist.

Digitized by Google

Karl Loewes Kalender der Heiligen und Märtyrer

Von Dr. Leopold Hirschberg, Dozent der Musikwissenschaft, Berlin

(Schluß)

7. Christophorus

(G. A. XIII, p. 26—50.)

25 Seiten — nicht etwa ein Chorwerk oder gar ein kleines Oratorium; nein „Der große Christoph" bezeichnet sich ganz bescheiden als eine „Legende für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte". Wenn man von den meist völlig ungenießbaren endlos langen Balladen der vorloewischen Zeit absieht, so wird man in der ganzen Literatur auch nicht einem einzigen Werk begegnen, das die kühne Länge dieses (und anderer) Loeweschen Giganten aufwiese; Schuberts „Waldesnacht", wohl das umfangreichste „Lied" dieses Meisters, kommt Loewe nicht im entferntesten gleich. Runze unterscheidet mit Recht deshalb eine ganz besondere Gruppe der „Großballaden" bezw. „Großlegenden"; zu ihnen gehört auch der „große Christoph".[1]

Friedrich Kind, der Freischützdichter, sonst kein besonders hervorragender Poet, hatte, als er den „Christoph" dichtete, einen guten Tag; durch und durch volkstümlich, mit einem (bisweilen sehr derben, aber nie die Grenze des Erlaubten überschreitenden) Humor gewürzt, der die mächtige Gestalt des Riesen Offerus plastisch erstehen läßt, dabei von echter Frömmigkeit durchdrungen, ist diese Legende den Meisterstücken deutscher Poesie beizuzählen. In wie aus Stein gemeißelten Worten hören wir die Geschichte des „Lanzenknechts" Offerus, der nur dem „Größten" dienen will; der zuerst dem Kaiser folgt, dann dem Satan und endlich, als er dessen Furcht vor „Mariens Sohn" erkennt, überall nach diesem sucht. Wie er dann zur Buße für sein wildes Leben jahraus, jahrein die Gläubigen, die nach Rom wallfahren, über einen reißenden Fluß trägt und endlich „seine Glieder zerschellen" unter der Last des Jesuskindleins selbst, wie ihm der Heiland Verzeihung kündet und ihn als Christophorus tauft, und wie Christophorus nach „dreien Tagen von Engeln in Abrahams Schoß getragen" wird — all das gleitet in lebenswahren Bildern an uns vorüber.

Wollte ich nun auch all das, was man über Loewes Musik sagen könnte, hier niederschreiben, so müßte ich eine ganze Nummer dieser Zeitschrift für mich beanspruchen. In verschiedenen Spezialarbeiten[2] habe ich einzelne Episoden dieses Kaleidoskops näher beleuchtet; eine Erschöpfung ist wie bei andern Kunstwerken kaum möglich. Spitta sagt: „Im großen Christoph sind Frömmigkeit und Humor zu einem unvergleichlichen Meisterstück verbunden;" lassen wir uns damit genügen.

Loewe selbst kommt des öfteren auf sein Werk, das ihm besonders lieb war, zu sprechen. Hunderttausende phonographischer Platten von heute gäbe ich dahin, wenn Loewes eigner Vortrag der Tondichtung für die Ewigkeit festgehalten wäre. In seiner Selbstbiographie erzählt er einmal nicht ohne Humor:[3] „Ich sang zum Schluß den großen Christoph, bei welchem alle Damen in Tränen schwammen." In Köln und in Münster[4] wird er beim Anschauen der dortigen Christophbilder an seinen Liebling ebenso erinnert wie an seinen „Marienritter" in der Marienburg.[5] In seiner Abhandlung über Grauns „Tod Jesu"[6] vergleicht er diese Passionskantate mit dem Heilandsträger Christophorus und denkt dabei an seine Tondichtung. Für uns aber kann es keine schönere Feier des 25. Juli geben, als an diesem Tage sich in Loewes Werk andächtig zu versenken.

---

[1] Andere Werke dieser Art sind: Wallhaide (Körner), Paria, Die Braut von Korinth, Der Gott und die Bajadere (Goethe), Der Mohrenfürst (Freiligrath), Gregor auf dem Stein (Kugler).

[2] „Karl Loewe, der Meister der Legende". (Neue Musikalische Rundschau. 1897, Nr. 22 bis 24.) „Reitmotive". (Musikalisches Magazin. Heft 40.) „Karl Loewe als Humorist". (Die Musik. 1914, Heft 12.)

[3] p. 248. [4] Ib. p. 202, 246. [5] Vergl. *Musica Sacra* a. a. O.

[6] Die Musik, 1. Jahrgang, Heft 4, p. 306.

Digitized by Google

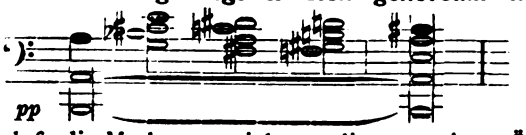
8. Der heilige Ludwig

(G. A. XIV, p. 8—10.)

Das Gruppesche Gedicht: „Der Löw' ist los! Der Löw' ist frei!" haben wir ja alle in der Schule gelernt. In den 32 Takten der Loeweschen Tondichtung, die als klassisch für den von ihm gefundenen und ausgebildeten Balladenstil zu gelten hat, kann man die hohe Kunst des Meisters nicht genug bewundern. Schon die Taktart $^4/_2$ und die Tempobezeichnung *(Allegro pomposo)* sind ungewöhnlich. Wie alles sich zum Ganzen webt, eins in dem andern wirkt und lebt! Welche Abwechslung des Ausdrucks in den einfachen punktierten Vierteln, die bald die mächtigen Sprünge des Tieres, bald das Angstgeschrei der flüchtenden Menschen wiedergeben!

Und wie anders wirkt dies Zeichen auf uns ein:

Dasselbe Thema, wenn der Heilige aus dem Kirchenchor heraustritt. Noch einmal will der Löwe nach den befehlenden Worten: „Hier lege dich! bei meinem Zorn gebiet' ich's dir!" zum Sprunge ausholen, aber vor dem Blick Ludwigs legt er sich gehorsam nieder; das *pp*-Nachspiel von zwei Takten:



mit seinen chromatisch abwärts steigenden verminderten Septimenakkorden ist eine so geniale und dabei so ungeheuer einfache Schilderung des Brummens und Knurrens, daß die Modernen sich an dieser weisen Ökonomie ein Beispiel nehmen können! Noch im Jahre 1853 durfte Loewe das Werk seinem hohen Gönner, dem König Friedrich Wilhelm IV., vorsingen.[1]

„Landgraf Ludwig der Heilige machte ungemeine Wirkung, die Herren der Umgebung zeigten ihr Wohlgefallen durch ehrerbietiges Geflüster, der König las sich den Text wiederholt durch. — Der König reichte mir beim Abschiede die Hand — ich beugte mich tief auf sie herab."

9. Die Apostel

(Verlag von Challier, Berlin.)

„Die Apostel von Philippi", abermals von Giesebrecht gedichtet, sind die vierte und letzte[2] der dramatischen Legenden, vor allen andern bemerkenswert dadurch, daß sie fast vollständig sogar der instrumentalen Begleitung entbehren, infolgedessen also dem wirklichen Drama so nahe kommen, wie kein anderes Werk. Instrumente wirken, wie wir noch hören werden, nur insoweit mit, als sie wirklich zur Handlung gehören. Giesebrecht bemerkt zu der Dichtung:[3] „Der Stoff ist der bekannten Erzählung in der Apostelgeschichte (16, 16—40) entnommen; der von Lucas nicht benannten Sklavin mit dem Wahrsagegeist hat der Dichter den Namen Manto gegeben."

Loewe nennt sein Werk ein „Vokal-Oratorium für Männerstimmen"; er hat mit diesem und der kurz vorher entstandenen „ehernen Schlange" (Op. 40) ganz neue Bahnen betreten, auf denen ihm — teilweise — nur Richard Wagner in seinem „Liebesmahl der Apostel" nachfolgte. Mut und Kunst gehörten dazu, ein umfangreiches Tonstück in dieser Weise zu formen. Mut und Kunst gehören auch dazu, es würdig und den Intentionen des Tondichters entsprechend zur Aufführung zu bringen. Wie an Wagners „Liebesmahl" können sich auch an Loewes „Apostel" nur ganz große und geschulte Chormassen heranwagen, wie es am 13. August 1835 bei dem Musikfest in Jena geschah, das die Uraufführung des Werkes brachte; Loewes Bericht möge man an Ort und Stelle[4] nachlesen.

---

[1] Dr. Karl Loewes Selbstbiographie. Berlin 1870, p. 440.
[2] Franz v. Assisi (Nr. 1) kommt, da er Fragment geblieben, nicht in Frage.
[3] Gedichte. Stettin 1867. Bd. 1, p. 476.
[4] Selbstbiographie. Berlin 1870, 211 f.

Digitized by Google

Wie die Männerstimmen gruppiert sind, wie kunstvoll alles abgetönt ist, das zeigt schon ein kurzer Blick auf die handelnden Personen: die drei Apostel Paulus, Silas und Timotheus (Baß 2, Baß 1, Tenor 1), die Duumvirn von Philippi mit dem Chor der Senatoren (Tenor 2, Baß 1), zwei Liktoren mit Wachen (Tenor 1, Baß 2), der Kerkermeister Lucius (Tenor 1), Chor der Christen (sechsstimmiger Männerchor mit beliebiger Begleitung von drei Posaunen), Chor der Griechen (vierstimmiger Männerchor), Chor der römischen Kolonen in Philippi (zweistimmiger Männerchor), einzelne Stimmen aus dem Chor der Griechen und Christen. Diese Massen regiert nun der Tonmeister mit geradezu staunenswerter, souveräner Gewalt.

Die Szene ist ein freier Platz vor dem Gefängnis, in welchem die drei Apostel sich befinden. Tiefe Nacht. Unruhig bewegen sich drei gesonderte Gruppen — neu getaufte Christen, römische Kolonen und griechische Insassen der Stadt Philippi — einher; die leicht erregbaren, geknechteten Griechen klammern sich an den Orakelspruch der Wahrsagerin:

„Der Boden unter euch wird beben,
Und Hellas Söhne werden frei!"

Nichts kann sie irre machen, der Hohn der Römer prallt an ihnen ab; und wundervoll künden drei Solostimmen fast prophetisch die Nähe der Erlöser:

„Denn Männer, fremd zwar von Geschlechte,
Doch edlen Ansehns sind genaht,
Die als des höchsten Gottes Knechte
Die Seherin verkündigt hat.

Die Mächtigen geboten Schweigen
Dem Sehergeist, der sie erkannt:
Verstummt ist Manto; Götter steigen
Herab in der Hellenen Land."

Der Gegensatz dieser süß melodischen letzten Stelle namentlich:

zu der atemlos jagenden Bewegung der vorangegangenen Chöre wirkt zauberhaft und bereitet den heilig-majestätischen sechsstimmigen Kirchenchor:

„Von Morgen gehn die Morgenröten,
Von Juda Gottes Boten aus"

würdig vor. Immer schwüler wird die Nacht, ein dumpfer Paukenwirbel durch vierzehn Takte, während die Singstimmen in ängstlichem Geflüster hin und her irren, bereitet ein gewaltiges Ereignis vor — ein Erdstoß — die Pauke verstummt für zwei Takte, während der Christenchor in höchster Stärke ruft:

„Mag der Erde Grund erbeben,
Jesu Christi Kirche steht!"

achtmaliger donnernder Paukenschlag von neuem — die Pforten des Gefängnisses springen auf.

Diese Steigerung, dieses allmähliche Anschwellen bis zum erlösenden Höhepunkt ist von einer so packenden dramatischen Gewalt, daß man die Episode nur mit den größten der Gesamtliteratur vergleichen kann; ich denke an die Schlußszene des Don Giovanni, an die Ankunft Lohengrins, an die Erwartungsszene des Tristan, an die Erscheinung des Heiligen Geistes im „Liebesmahl der Apostel". — Wie ein Warnungsruf erklingt aus weiter Ferne der Römerchor:

In erwartungsvoller, fast triumphierender Freudigkeit hallen Griechenstimmen:

Der Kerkermeister Lucius rennt in großer Aufregung aus dem Gefängnis; schon will er sich aus Verzweiflung über die versäumte Pflicht in sein Schwert stürzen —

Digitized by Google

da hört man aus dem Kerker die sanften Stimmen der drei Apostel:

„Tue dir kein Leides, Römer,
Wir sind alle, alle hier."

Tief ergriffen von diesen wie aus einer andern Welt tönenden Worten, kann er nur erwidern: „Ihr treuen Männer! Welch ein Drang in meiner Seele! Was soll ich tun, daß ich selig sei wie ihr?" Und in schönem, fugiertem dreistimmigen Satz, dem sich alsbald, von drei Posaunen begleitet, der Christenchor anschließt, wird ihm geantwortet:

„Glaube fest an Jesum Christum,
Und die Seligkeit ist dein!"

Nachdem dieser Meistersatz (4/2, Andante) nach 29 Takten sein Ende erreicht hat, erscheinen Lictoren mit dem Befehl des Senates, die Gefangenen freizulassen. Die Persönlichkeit des Lucius erregt immer mehr unsre warme Teilnahme: „Ihr seid frei, und ich bin selig!" darin gipfeln seine Empfindungen. Die Apostel treten aus dem Gefängnis, aber dem Drängen der Römer, schnell zu entfliehen, geben sie nicht nach:

„Mit Ehren führe der Senat uns aus,
Doch heimlich ausgestoßen gehn wir nicht."

Die Liktoren entfernen sich:

„Seid ihr Römer, steht für Rom,
Was gerecht ist, wird euch werden."

Und nun bleiben für kurze Zeit die drei heiligen Männer und der Kerkermeister zurück, ein Moment stiller Betrachtung, in dem jeder seine eignen Empfindungen ausspricht. Loewe hat hier einen Kanon gebildet, so süß und geheimnisvoll von seelischer Erregung durchschauert, daß ich nicht anstehe, ihn dem berühmten Kanon des „Fidelio" an die Seite zu stellen. Lucius beginnt mit dem tiefsten Ausdruck:

Paulus folgt in gleicher Weise:

„Zwar unser eigen alle Dinge,
Doch wir sind Christi Eigentum."

Und so erblüht der Gesang immer voller und mächtiger; die Stimme des bekehrten Lucius schwebt froh und sieghaft über der Feierlichkeit der Apostelworte. — —

Jetzt ziehen die Griechen herbei, in festlichem Aufzuge, mit Myrtenzweigen in den Händen, der sonnige Glanz des alten Hellenentums ruht auf dem von Oboen begleiteten Chor:

„Von duft'gem Myrtenzweig umwunden,
Trag ich mein Gephyräerschwert."

Ihr Götterglaube beginnt zu wanken, sie schützen die bedrohten Gottesmänner gegen die in Wut herbeigeeilten Römer — da nahen die Herrscher der Stadt, die Duumvirn, vom ganzen Senat gefolgt. Die Anrede der Behörde an die Apostel ist ein Meisterstück musikalischer Charakterisierungskunst.

„Ihr Männer, Ungebühr ist euch geschehn,
Doch euer Schweigen trägt die Schuld mit uns,
Wir kommen, euch genugzutun"

so lauten die Worte; die stolzen Römer, der Abbitten nicht gewohnt, sprechen sie ganz leise, wie in sich hinein, und der Senatorenchor wiederholt, kurz hervorgestoßen, einzelnes:

Digitized by Google

Aber mild versöhnend und ausgleichend führt Paulus ihnen die Zukunft des Gottesreiches vor Augen; begeistert stimmt der Chor der Christen ein:

„Ew'ge Freiheit geht euch auf, die Eine,
Welche Rom euch nicht zu bieten hat,
Freiheit von dem wesenlosen Scheine,
Und das Bürgerrecht der Gottesstadt.
Wir sind nicht Fremde mehr und Gäste,
Wir sind die Freien und daheim
Im Lebensstrome ew'ger Weste,
Sind eine Gotteswelt im Keim."

Wie sich aus dem Dreigesang der Apostel Schritt für Schritt und abermals von Posaunen gestützt der Riesenschlußchor mit seiner sechsstimmigen Fuge entwickelt, dies hier eingehend zu beleuchten und auszuführen, ist ebensowenig möglich wie vieles andere in der Kunst.

10. Franziskus

(G. A. XIV, p. 134—163 und 46—47.)

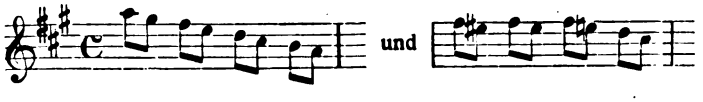
Die Dichtung der dramatischen Legende „Der Segen von Assisi" ist eines der schwächeren Werke Giesebrechts, und Loewe scheint im Laufe seiner mit Begeisterung begonnenen Komposition[1] allmählich die Freude daran verloren zu haben. Sie blieb Fragment; nur der erste Teil des dreiaktigen Werkes ward vollendet. Daß nicht Nachlassen der schöpferischen Kraft (er schrieb es sieben Jahre vor seinem Tode, im 66. Lebensjahre) die Ursache sein kann, ist unzweifelhaft; hat er doch in und nach dieser Zeit noch vieles Große geschaffen. Die Chöre und zwei Ariosos des Franziskus, dichterisch recht mangelhafte Gebilde, bieten auch musikalisch sehr wenig Hervorragendes; die bedeutendsten Partien sind das schon besprochene *„Ave Maria"*[2] und vor allem die „Stimmen aus dem höhern Chor". Sie rufen beim Einbrechen der Nacht dem träumerisch zu den ewigen Lichtern aufblickenden Heiligen ein dreimaliges „Bete!" zu, das in wundersamen Harmonien aus *A-dur* mittels eines Vorhaltes nach *Fis-moll* und dann nach *D-dur* geleitet wird. In gleicher Weise wirkt das Zwiegespräch des schlafenden Franz mit eben diesen „höhern Chören", das der Tondichter in einem herrlichen *A-cappella*-Satz von 18 Takten ertönen läßt, mit seinem verhallenden *Fis-dur*-Dreiklang in der Tat wie ein Gruß aus einer andern, besseren Welt.

Die kleine Legende „Der heilige Franziskus", gedichtet von J. H. v. Wessenberg, wird bisweilen in Konzerten zu Gehör gebracht. Ihr Hauptreiz ruht in der lieblichen Naturschilderung, an welcher Singstimme und Begleitung in gleicher Weise Anteil haben. „Wie groß ist Gott im Kleinen", sagt der fromme Mann, als er das zirpende Dankliedchen der Grille im Grase hört; „wie groß ist Loewe im Kleinen", können auch wir von unserm Meister sagen, der, wie ein niederländischer Maler, auf engstem Raum ein vollendetes Stimmungsbild gibt.

11. Martinus

(Carl Loewes Weltliche Chöre. Gesammelt und herausgegeben von L. Hirschberg. Bd. 1, p. 46 bis 50. Hildburghausen, F. W. Gadow und Sohn.)

Schon beim „großen Christoph" haben wir erkannt, daß selbst dem heiligsten Stoffe der Humor sich beigesellen kann, ohne dem Werk auch nur etwas von seiner Würde zu nehmen. Friedrich Rückert hat in seiner köstlichen Humoreske „Martini" launigst all das zusammengestellt, was der November mitbringt: das scheußlichste Wetter, die herrlichen Martinsgänse, Braten, Kuchen, Gesang und Tanz. Mit dem Ruf: „O heiliger Martine" leitet er jede der vier Strophen ein; und dieser Ruf, derb und fröhlich wie eines der vielen Volksweihnachtslieder, gibt auch musikalisch dem Ganzen das typische Gepräge. Der vierstimmige *a-cappella*-Männerchor, wie ihn Loewe, ohne ihn durch ein Solo zu unterbrechen, ganz im Ton des Volksliedes verwendet, ist zum Ausdruck derartiger heiterer Stimmungen vor allem geeignet. Der Schwerpunkt des Ausdrucks liegt im ersten Tenor und zweiten Baß; in leicht kanonischer Form jagen leichte Koloraturen:



[1] Selbstbiographie. Berlin 1870, p. 444 f.
[2] *Musica sacra* a. a. O.

Digitized by Google

daher, um die Regengüsse, das Schreien der dem Braten verfallenen Gänse, das Geigen und Fideln etc. wiederzugeben. Mit komischer Wehmut erklingt die letzte Strophe:

„O heiliger Martine,
Laß klingen die Geigen im Land!
Laß tanzen und trinken und essen,
Auch deine Zeit ist gemessen,
Bald kommt die heil'ge Kathrine
Und hängt die Geig' an die Wand."

12. Johannes der Evangelist

(G. A. XIV, 35—39.)

„Dieser Jünger stirbt nicht," sagte Christus von seinem liebsten Schüler. Und die fromme Sage bemächtigte sich alsbald in ihrer holden Einfalt der symbolischen Worte; in seinem Grab zu Ephesus schlummert er nur, sein Herz schlägt, und der über ihm sich wölbende Hügel hebt sich wie in sanftem Eratmen. Ganz in rührend-heilige Zartheit ist Loewes Legende „Das Grab zu Ephesus"[1]) getaucht; ein Stimmungsbild ohnegleichen malt die Musik, als ein ermatteter Pilger nach rastloser Wanderung endlich an diese Stätte des Friedens gelangt. Ein Greis belehrt den Fragenden:

„Wird, Fremdling, dir auch hier heilig zu Mut, —
Ein Segen auf dieser Stelle ruht;
Bestaune das Wunder und beuge das Knie,
Da ruhet der Jünger, der stirbet nie!"

An der Brust des Heilands durfte der Glückliche ruhen, er schlummert und harrt auf den Tag des Herrn. — Die Schilderung der lieblichen Gegend, welche in sanfter, fast kirchlich zu nennender *Legato*-Weise den ganzen ersten Teil bildete, ist unmerklich pochenden Akkorden gewichen, die, den Herzschlag versinnbildlichend, bis zum Schluß des Werkes anhalten. Harmonien von bezaubernder Schönheit, wie:

ziehen den Hörer zum Himmel empor; und all die Liebe und Frömmigkeit, die Meister Loewes Brust erfüllte, teilt sich der Stelle mit, die den an der Brust Christi ruhenden Johannes schildert.

Die Mehrzahl der heute Lebenden kennt all diese Werke nicht. Aber ihre Zeit wird auch noch kommen, wenn der Geschmack sich gereinigt haben wird nach all dem Wüsten, das die Gegenwart erzeugt. Denn sie sind unsterblich. Und prophetisch rufen auch wir dem Tondichter in sein Grab, das ihm am Meeresstrande bereitet ist:

„Dieser Jünger stirbt nicht."

[1]) Gedichtet von Rudolf Binder.

Agnus Dei

Es liegt ein Lamm geschlachtet
Auf heil'ger Opferstatt,
Daß seines Leibes Blüte
Uns hingeopfert hat.

Im Kelche ausgegossen
Ist sein unschuldig Blut,
Das duftet süß zum Himmel
Wie Rauch und Myrrhe tut.

Gott Vater, — heilig, heilig, —
Rat, Weisheit, Stärke, Held —
Fließt hin in viel Erbarmen
Um eine sünd'ge Welt.

O du Lamm Gottes, lieblich
Und würdig dargebracht —
Schöpfe uns Gottes Frieden
Aus deiner Wunden Schacht.

Aus der „Missa poetica" von Ilse v. Stach

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Im Verlage von **Friedrich Pustet** in **Regensburg** ist erschienen:

F. X. Witt, Op. 15.

Offertoria totius anni.

Sammlung mehrstimmiger Offertorien für das ganze Kirchenjahr.

Neuausgabe, begonnen von **Dr. F. X. Haberl**, fortgesetzt und mit neuen Offertorien (Op. 148) ergänzt durch **Peter Griesbacher.**

Tomus I. Proprium de Tempore.

1. Teil (Nr. 1—37): Vom ersten Adventsonntag bis zum Weißen Sonntag. Partitur Mk. 3.50, Stimmen zusammen Mk. 5.60

2. Teil (Nr. 38—69): Vom zweiten Sonntag nach Ostern bis zum letzten Sonntag nach Pfingsten. Partitur Mk. 2.50, Stimmen zusammen Mk. 3.80

Tomus II. (Nr. 70a—96c): **Commune Sanctorum unacum Missis votivis.** Partitur Mk. 6.—, Stimmen zusammen Mk. 9.50

Tomus III. (Nr. 97—133): **Proprium Sanctorum et Festa pro aliquibus locis.** Partitur Mk. 4.50, Stimmen zusammen Mk. 7.20

Psalmodia Vespertina

continens selectas antiquorum auctorum harmonias quibus psalmorum versus accommodavit C. Kraus (VK 1401, 1652, 1687, 1721).

Fasc. I. XVI Falsibordoni 4 vocum (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) super Ps. CIX: Dixit Dominus. (Nr. 1—16.)

Fasc. II. XI Falsibordoni 4 vocum super Ps. CX: Confitebor tibi Domine. (Nr. 17—27.)

Fasc. III. XIII Falsibordoni 4 vocum super Ps. CXI: Beatus vir. (Nr. 28—40.)

Fasc. IV. XVIII Falsibordoni 4 vocum super Ps. CXII: Laudate, pueri, Dominum. (Nr. 41—58.)

Fasc. V. XXI Falsibordoni 4 vocum super Ps. CXVI: Laudate Dominum, omnes gentes. Ps. CXV: Credidi, propter quod. Ps. CXXVII: Beati omnes qui. Ps. CXXIX: De profundis. (Nr. 59—79.)

Fasc. VI. XIV Falsibordoni 4 vocum super Ps. CXXI: Lætatus sum Ps. CXXVI: Nisi Dominus. (Nr. 80—93.)

Fasc. VII. XII Falsibordoni 4 vocum super Ps. CXLVII: Lauda, Jerusalem. Ps. CXIII: In exitu Israël. (Nr. 94—105.)

Fasc. VIII. XI Falsibordoni 4 vocum super Ps. CXXXI: Memento Domine. Ps. CXXXVII: Confitebor . . . . quoniam. Ps. CXXV: In convertendo. Ps. CXXXVIII: Domine, probasti me. (Nr. 106—116.) Nebst Titel und Gesamt-Inhaltsverzeichnis für die 8 Hefte.

Alle 8 Faszikel auf einmal bezogen

statt Mark 25.— nur Mark 18.—.

Jeder einzelne Faszikel Mk. 2.50.

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg.

Digitized by Google

Verlag von **Friedrich Pustet** in **Regensburg**, zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Zweistimmige Offertorien für das ganze Kirchenjahr

mit obligater Orgelbegleitung.

I. Band. Heft 1. Die Offertorien des Commune Sanctorum und einiger Votivmessen. 30 Originalkompositionen von Haller, Kornmüller, Mitterer, Piel, Quadflieg und Schildknecht. (C. V. K. Nr. 1534.) Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmenhefte à 40 ₰.

Heft 2. Die Offertorien der Heiligenfeste vom Advent bis zur österlichen Zeit. 18 Originalkompositionen von Bartsch, Ebner, Förster, Griesbacher, Haller, Kornmüller, Mitterer, Monar, Piel, Quadflieg und Schildknecht. (C. V. K. Nr. 1534.) Partitur 1 ℳ, 2 Stimmenhefte à 30 ₰.

Heft 3. Die Offertorien der Heiligenfeste während der österlichen Zeit. 18 Originalkompositionen von Bartsch, Bergmann, Ebner, Engler, Haller, Kornmüller, Perosi, Piel, Quadflieg und Schildknecht. (C. V. K. Nr. 1654.) Partitur 1 ℳ, 2 Stimmenhefte à 30 ₰.

Heft 4. Die Offertorien der Heiligenfeste nach Pfingsten. (14. April bis 14. Aug.) 18 Originalkompositionen von Braun, Breitenbach, Ebner, Engler, Haller, Kornmüller, Mitterer, Modlmayr, Quadflieg und Schildknecht. (C. V. K. Nr. 1754.) Partitur 1 ℳ, 2 Stimmenhefte à 30 ₰.

Heft 5. Die Offertorien der Heiligenfeste (15. August bis Schluß des Kirchenjahres). 16 Originalkompositionen von Bartsch, Becker, Bergmann, Ebner, Griesbacher, Haag, Haller, Mitterer und Quadflieg mit Generalregister über Heft 1 bis 5 inklusive. (C. V. K. Nr. 1884.) Partitur 1 ℳ, 2 Stimmenhefte à 30 ₰.

Preis der 5 Hefte Partitur gebunden in einem Band 6 ℳ 50 ₰.
Jedes der zwei Stimmenhefte in einem Band kartoniert 1 ℳ 80 ₰.

II. Band. Heft 1. Die Offertorien des Proprium de Tempore. (Vom 1. Adventsonntage bis Sexagesima.) 19 Originalkompositionen von L. Ebner, P. Griesbacher, M. Haag, M. Haller, F. Hengesbach, P. U. Kornmüller, J. Quadflieg, J. Schildknecht. Partitur 1 ℳ, 2 Stimmenhefte à 30 ₰.

Heft 2. Die Offertorien des Proprium de Tempore. (Vom Sonntag Quinquagesima bis zum 2. Sonntag nach Ostern.) 20 Originalkompositionen von J. Conze, L. Ebner, P. Griesbacher, M. Haller, F. Hengesbach, P. Piel, Jak. Quadflieg, J. Schildknecht. Partitur 1 ℳ, 2 Stimmenhefte à 30 ₰.

Heft 3. Die Offertorien des Proprium de Tempore. (Vom 3. Sonntag nach Ostern bis zum Dreifaltigkeitsfest inkl.) 14 Originalkompositionen von J. Conze, L. Ebner, P. Griesbacher, M. Haller, P. U. Kornmüller, Jos. Schildknecht, Ed. Schmid, Aug. Wiltberger. Partitur 1 ℳ, 2 Stimmenhefte à 30 ₰.

Heft 4. Die Offertorien des Proprium de Tempore. (Vom Dreifaltigkeitsfeste bis zum 12. Sonntag nach Pfingsten.) 16 Originalkompositionen von J. Conze, L. Ebner, P. Griesbacher, M. Haller, F. Hengesbach, P. U. Kornmüller, Jos. Schildknecht, Ed. Schmid. Partitur 1 ℳ, 2 Stimmenhefte à 30 ₰.

Heft 5. Die Offertorien des Proprium de Tempore. (Vom 13. bis 23. Sonntage nach Pfingsten nebst 2 Asperges me und 2 Vidi aquam.) 15 Originalkompositionen von J. Auer, J. Conze, Joh. Diebold, L. Ebner, P. Griesbacher, Melch. Haag, M. Haller, F. Hengesbach, P. U. Kornmüller, P. Piel, Jak. Quadflieg, Jos. Schildknecht, Edm. Schmid, Aug. Wiltberger, mit Generalregister. Partitur 1 ℳ, 2 Stimmenhefte à 30 ₰.

Preis der 5 Hefte Partitur gebunden in einem Band 6 ℳ.
Jedes der zwei Stimmenhefte in einem Band kartoniert 1 ℳ 80 ₰.

III. Band. Heft 1. Die Offertorien der Feste einzelner Diözesen und Orte. (Die Votivmessen und Messen für einzelne Orte vom 10. Dezember bis 26. April, nebst 1 Laetamini, 1 Exultabunt, 1 Asperges und Vidi aquam.) Partitur 1 ℳ, 2 Stimmenhefte à 30 ₰.

Heft 2. (Schluß.) Die Offertorien der Feste einzelner Diözesen und Orte. (Vom Mai bis Dezember nebst 4 Pange lingua.) Partitur 1 ℳ 50 ₰, 2 Stimmen à 40 ₰.

Preis der 2 Hefte Partitur gebunden in einem Band 3 ℳ 20 ₰.
Jedes der zwei Stimmenhefte in einem Band kartoniert 1 ℳ.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

49. JAHRGANG FEBRUAR 1916

MUSICA SACRA

HERAUSGEBER DR. KARL WEINMANN
VERLAG VON FRIEDRICH PUSTET REGENSBURG

Digitized by Google

Inhalt

Die heilige Cäcilia. Legende von Theodor Körner . . . . . S. 17
Bones „Cantate". Zu den Quellen der Lieder und Gebete. Von Professor Dr. Karl Bone, Düsseldorf . . . . . S. 18
Bruno Stein †. Von Karl Jendrossek, Seminarlehrer, Schneidemühl . . . . . S. 29
Aus der Praxis: Katholische Kirchenmusik im bayerischen Hochland. Von Max Pracher, Chordirektor, München . . . . . S. 30
Musikalische Rundschau . . . . . S. 31
Aus der Redaktionsstube . . . . . S. 32

Der Abonnement-Preis für den aus 12 Nummern bestehenden Jahrgang beträgt Mk. 3.—. Bei direkter Zusendung vom Verlag unter Streifband innerhalb Deutschland, Österreich-Ungarn und Luxemburg Mk. 3.60, nach dem Ausland Mk. 4.—. Bestellungen nehmen sämtliche Buchhandlungen und Postanstalten entgegen.

Für die heilige Fastenzeit

aus dem Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Cantus Ecclesiasticus Passionis D. N. J. C. secundum Matthæum, Marcum, Lucam et Joannem, excerptus ex editione authentica Majoris Hebdomadae, divisus in tres fasciculos. Fasc. **I.** Chronista. Fasc. **II.** Christus. — Lamentationes. Fasc. **III.** Synagoga. — Praeconium Paschale. **(Pro Missa solemni.)** Cum Cantu S. Rituum Congregationis. Editio tertia. XII und 148 Seiten. Klein-Folio. **Rot- und Schwarzdruck.** Mk. 5.—. In drei Halblederbänden Mk. 11.—. In drei Ganzlederbänden mit Rotschnitt Mk. 25.—.

Choralbücher (Ed. Med.)

in den seitherigen Ausgaben:

Officium Tridui Sacri et Paschatis. Gross-Folio. Schwarzdruck. Mk. 7.50. In Halblederband mit Rotschnitt Mk. 12.50.

Officium Tridui Sacri et Paschatis (das ganze Officium der drei letzten Karwochentage und des Osterfestes enthaltend). In 8°. 70 Pf. In Leinwandband gebunden Mk. 1.10. (Separatabdruck aus Comp. Antiphonarii.)

Psalmi Officiorum Hebdomadae Sanctae mediationum et finalium initiis digestis ad majorem psallentium commoditatem concinnati cura Dr. Fr. X. Haberl. 8°. 120 Seiten. Schwarzdruck. 70 Pf. In Leinwandband Mk. 1.10.

Psalmi Officiorum Hebdomadae Sanctae etc. **Volksausgabe** unter dem Titel: **Die Psalmen der Karwoche.** Sämtliche Psalmentexte, vom Palmsonntag bis Osterdienstag, nach den römischen Psalmtönen auf Mittel- und Schlusskadenzen verteilt von Dr. Fr. X. Haberl. (Weisse Noten mit Violinschlüssel.) Dritte Auflage. 18°. 112 Seiten. Schwarzdruck. 50 Pf. In Leinwandband 80 Pf.

Processionale Romanum sive Ordo Sacrarum Processionum ex Rituali Romano depromptus. Accedit Appendix quae Benedictiones cum Processionibus conjunctas, aliaque similia ex Missali et Pontificali Romano extracta continet. Editio **V. 1911.** 8°. 108 Seiten. In Rot- und Schwarzdruck. Mk. 1.20. In Leinwandband Mk. 1.70. (Erstmals mit den **neuen vatikanischen** Gesangsweisen.)

Das neue Officium Hebdomadae Sanctae (cum cantu) ist nach den aus Rom vorliegenden Nachrichten auch für heuer nicht zu erwarten; die seitherige Ausgabe (Ed. Med.) ist vergriffen.

Fastenandachten:

Mettenleiter, Bernh. (Op. 16), Sequentia **„Stabat Mater dolorosa"** composita ad 4 voces inaequales comitante Organo sive Violinis, Viola, Cello et Violone (Clarinettis et Trombonis ad libitum). Partitur Mk. 2.30, Singstimmen Mk. 1.20. Instrumentalstimmen vergriffen.

Neudegger, J. B., **Sequentia „Stabat Mater"** quatuor vocibus inaequalibus concinenda comitante Organo. Partitur Mk. 2.—. Stimmen 80 Pf.

— — **Psalmus „Miserere"** ad quatuor voces inaequales comitante Organo. Partitur Mk. 1.60. Stimmen 80 Pf.

Witt, Dr. Fr. X. (Op. 7), **Sequentia „Stabat Mater"** 4 vocibus inaequalibus concinenda comitante Organo. Vierte Auflage. Partitur Mk. 1.30. Stimmen 80 Pf.

— — (Op. 32a), **Preces Stationum Crucis.** 14 Kreuzwegstationen mit lateinischem und deutschem Text für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Zweite Auflage. Partitur Mk. 1.—. Stimmen 80 Pf.

— — (Op. 32b), **14 Kreuzwegstationen** mit Eingangs- und Schlussgesang. Mit deutschem Text von Kordula Wöhler für 1 oder 2 Singstimmen mit Orgel. Zweite Auflage. Partitur Mk. 1.60. Stimmen 80 Pf. Text apart, 100 Stück Mk. 1.50.

Passionen:

Ett, C., **Passio D. N. Jesu Christi secundum Joannem** für 4 stimmigen Männerchor. (Beide in Witt Cantus Sacri Sectio II enthalten.) Partitur Mk. 3.—. Stimmen Mk. 4.80.

Keane, M. G. (Op. 6), **Responsiones Populi** in Evangelio Passionis secundum S. Matthaeum et S. Joannem. Ad 4 voces viriles. Part. Mk. 1.—.

Molitor, J. B., Chorsätze zur **Matthäus-Passion** am Palmsonntag für 4 Männerstimmen.

— — Chorsätze zur **Johannes-Passion** am heiligen Karfreitag für 4 Männerstimmen.

Beide Passionen nebst allen übrigen Gesängen von Aschermittwoch bis Ostermontag sind enthalten in Molitor Cantus sacri (Op. 33) für 4 stimmigen Männerchor. Partitur Mk. 6.80. 4 Stimmen (à Mk. 2.40) Mk. 9.60.

Quadflieg, Jak. (Op. 21a), **Chöre zu der Passion nach Matthäus am Palmsonntag** für 3 Männerstimmen. Partitur Mk. 1.—. 3 Stimmen (à 20 Pf.) 60 Pf.

— — (Op. 21b), Ausgabe für 4 stimm. gemischten Chor. Part. Mk. 1.—. 4 Stimmen (à 20 Pf.) 80 Pf.

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

49. Jahrg. ∴ **1916** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

2. Heft
Februar

Die heilige Cäcilia

Legende von Theodor Körner

Noch im Beginnen war der neue Glaube,
Noch schlief der Keim in vielen unbebewußt,
Doch flammte längſt ſchon in Cäciliens Bruſt
Das heil'ge Streben aufwärts aus dem Staube.
Von frommer Sehnſucht war ihr Herz durchglüht.
Sie huldigte in milder, zarter Schöne,
Als Meiſterin in jeder Kunſt der Töne,
Dem Glauben ihr begeistert Lied.

Und als ſie einſt in tiefen Harmonieen,
Ergriffen von dem liederreichen Drang,
Der ew'gen Liebe ihre Hymnen ſang,
Vernahm ſie wunderbare Melodieen.
Sie blickt empor mit frommem Ungeſtüm;
Da öffnen ſich des Himmels gold'ne Pforten,
Und es erklingt in heiligen Akkorden
Das Siegeslied der Seraphim.

Und ſchnell zerreißt ſie ihrer Harfen Saiten,
Errötet ſtill in jungfräulicher Scham. —
Da ſie das Lied der Himmliſchen vernahm,
Mag ſie ſich nicht an ird'ſchen Tönen weiden,
In ſüßer Wehmut bricht ihr frommes Herz; —
Die Sängerin muß nach den Liedern ziehen —
Und aufgelöſt in heil'gen Melodieen,
Fliegt ihre Seele himmelwärts.

Digitized by Google

Bones „Cantate"

Zu den Quellen der Lieder und Gebete

Von Professor Dr. Karl Bone, Düsseldorf

Wer immer in Deutschland sich seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts ernst und eingehend mit dem deutschen Kirchengesange beschäftigt hat, kennt den Namen des Gesangbuches „Cantate" und den seines Verfassers, des weiland Mainzer Gymnasialdirektors Professor Heinrich Bone.

Das „Cantate" wirkte auf die Weiterentwicklung des deutschen katholischen Kirchengesanges nicht minder bahnbrechend als des nämlichen Verfassers Deutsches Lesebuch auf den deutschen Unterricht.

Während aber der Leser und Benützer des Lesebuches die Lesestücke so nimmt, wie sie im Buche stehen, nach ihrem Ursprunge aber da, wo er nicht ausdrücklich angegeben ist, wenig fragt, liegt bei dem Cantate die Sache wesentlich anders. Es bedeutete gleich mit seinem Erscheinen eine Wiedererneuerung und Wiederbelebung des im letzten Viertel des achtzehnten und ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts in weiter Ausdehnung erstorbenen alten deutschen katholischen Kirchenliedes. Manches von den alten Kirchenliedern war so, wie es war, für den Gebrauch gar nicht mehr geeignet, viele bedurften einer mehr oder weniger gründlichen Umgestaltung, bei fast allen aber wäre die Beiseitesetzung des alten Kernes und Geistes, der in ihnen wohnte, ein unschätzbarer und für absehbare Zeit sicherlich unersetzlicher Verlust gewesen. In dem Buche selber, das ja für den praktischen Gebrauch in der Kirche bestimmt war, konnten nun freilich Ursprungsangaben nur hie und da andeutend, bei den meisten Liedern aber gar nicht gegeben werden. Der Forscher jedoch mußte und muß erst recht heute wissen wollen, ob das einzelne Lied des Cantate und all der Gesangbücher, die aus ihm geschöpft haben, alt oder vom Verfasser ganz neugedichtet oder umgeformt oder in einzelnen Versen und Worten geändert und dem neueren Empfinden angepaßt sei. Eine Beantwortung dieser Fragen, zu denen, abgesehen von den Kirchenhymnen, Sequenzen und ähnlich Feststehendem, fast jedes Lied des Cantate Anlaß gibt, wäre aber für die meisten Lieder äußerst schwierig, für viele ganz unmöglich, wenn der Verfasser nicht eine Aufzeichnung darüber hinterlassen hätte.

Der Wert dieser Aufzeichnung für die Weiterforschung und daneben auch für die Weiterbildung des Kirchenliedes dürfte es mehr als gerechtfertigt erscheinen lassen, sie an geeigneter Stelle — und eine solche ist zweifellos die *„Musica Sacra"* — zu veröffentlichen und dadurch jedem Forscher zugänglich zu machen. Sie wird aber zugleich eine Art Ehrendenkmal für den Verfasser des Cantate sein, indem dessen persönliches Verdienst um die alten Kirchenlieder wie um den Kirchengesang überhaupt in ein helleres Licht gesetzt wird. Um so lieber ließ ich als Sohn des Verfassers mich zur Veröffentlichung bestimmen. Weil aber das Cantate und so vieles andere, was damit zusammenhängt, mit seines Verfassers Leben von früher Jugend auf innigst verwachsen ist, scheint es angemessen, einen Lebensabriß desselben vorauszuschicken und in ihm diese Seite seiner Tätigkeit im Vordergrunde zu halten.

1. Lebensabriß [1]

Heinrich Bone wurde am 25. September 1813 zu Drolshagen, Kr. Olpe (Westfalen), geboren, wo sein Vater Matthäus Bone neben einer vielbesuchten Gastwirtschaft eine Knopffabrik betrieb. Drolshagen war ein Ort von Bedeutung, und seine Bewohner waren und sind sich dessen selbst der Kreisstadt Olpe gegenüber bewußt. Das reiche und

[1] Siehe u. a. Heinrich Bone, Lebensbild, herausgegeben von J. Al. Keiser, Zug 1897. — K. Schurz, Lebenserinnerungen Bd. I S. 54. f. — K. Reinhardt, Die schriftlichen Arbeiten in den höheren preußischen Lehranstalten S. 96 f. — Lexikon der Pädagogik (Herder) unter „Bone, Heinrich". — Blätter für höheres Schulwesen XXX. Jahrg. Nr. 38, S. 455 f. (1913). — Zeitschr. „Epheuranken" (1913).

Digitized by Google

vornehme Damenkloster, gestiftet 1247 vom Grafen Heinrich von Sayn, wurde zwar im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts aufgehoben und seine ausgedehnten Besitzungen zu Verkauf gebracht, aber ein starker Sinn für alles kirchliche Leben wurde treulich weitergepflegt und in den Kindern von frühauf sorgfältig gehütet; und das ist auch heute noch so. Außerdem war Drolshagen ein wichtiger Stationsort von Osten her, zunächst von Kassel nach dem Rheine und über diesen nach dem weiteren Westen hin, und umgekehrt. Zahlreiche Drolshagener Pferde dienten den von Westen herkommenden Lastfuhren als Vorspann aus der Rheinebene hinauf, und die Herbergen waren allnächtlich mit Fremden gefüllt, die meist alljährlich, besonders zur Zeit der großen Messen, als alte Freunde in Drolshagen zusammentrafen. Da wurde dann besonders im Boneschen Hause unter Teilnahme der Geistlichkeit, des Bürgermeisters und der andern Notabeln alles Neue und zahllose Erinnerungen aus früherer Zeit mit Lebhaftigkeit, Scherz, auch wohl mit Ereiferung besprochen, und die Knaben, die beim Ofen auf dem sogenannten „Takken" zusammenhockten, lauschten bis zum Ruf der Mutter aus ihrem dämmerigen Winkel mit begierlichem und gestaltendem Eifer. Aber auch das „Landstädtchen" selbst und seine liebliche gerundete Lage half den Charakter der Bevölkerung ausprägen und ihn lebhaft und ernst, anziehend und gemütvoll, leicht und lustig bilden. In solcher Umgebung wuchs Heinrich auf, und sein Geburtsort blieb ihm bis in sein spätestes Alter, wie das Elternhaus, wahre Heimat mit unerschöpflichen Blüten der Erinnerung und Teilnahme; diesen persönlichen Kern umgab von Mutterseite her das echt Westfälische, von Vaterseite — von Much im Siegkreise her eingewandert — nicht minder echter rheinischer Sinn. Diesen Zusammenhang mit Haus und Heimat pflegte er selber mit frommem Bewußtsein; im ersten Semester seiner Universitätszeit schrieb er in sein Tagebuch: „Die Elternsprüche sind mir ohne Zweifel ein Wink Gottes; dieser hat mir die unbesiegbare Liebe gegeben, die ihnen nicht entgegenstreben kann." Besonders fesselte ihn schon früh das kirchliche Leben und der Kirchengesang; „mit den alten Kirchenliedern daheim", schreibt er selber, „bei Vater und dessen beiden Brüdern (alle drei die Hauptchorsänger) aufgewachsen". Unter den Augen der Eltern und stets deren Freude, besuchte er zuerst die Volksschule zu Drolshagen, dann, als die Richtung zu höheren Studien immer mehr hervortrat, das nahgelegene Gymnasium zu Attendorn. Hier schon machte er allerlei Versuche eigner geistiger Produktion; aus dieser Zeit stammt wohl ein kleines Bittgebetchen von ihm mit den Anfangsworten: „Allmächtiger, ewiger Gott, siehe, ein armes Erdenwürmchen erhebt sich aus dem Staube der Erde empor und läßt hören vor dir, Himmlischer, seine Bitte, nämlich . . ." Mit dem ins Auge gefaßten Ziele des theologischen Studiums besuchte er dann die Gymnasien zu Arnsberg und Recklinghausen, letzteres unter dem Direktorate des hervorragenden Schulmannes Wüllner, den er später in Düsseldorf wiederfand, ohne jemals ganz außer Verbindung mit ihm getreten zu sein.

Am 15. Mai 1832 bezog er die Universität Bonn. Das nächste Ziel war erreicht. Nun aber trat dem theologischen Studium die Philologie mit nicht minder ernstem Zuge gegenüber, und es begannen für mehrere Jahre „gewissenhafte Überlegungen bei phantasievollen Ausmalungen, tiefgreifende Studien und Erwägungen über die Wege in die Zukunft auch über den Tod hinaus"; ein leichtfertiges Hin- und Herschwanken blieb also durchaus fern, vielmehr wechselten ernste, selbst trübe Stunden des Zweifelns unter eindringlichen theologischen und philologischen Studien mit dichterischen und sonstigen Versuchen und frischen Wanderungen durch die schönen Umgebungen Bonns und besonders nach Wesseling, wo ein Bruder seiner Mutter lebte. Mit besonderer Vorliebe machte er für spätere Zeit schriftstellerische Pläne und Vorarbeiten: „Lesebücher für die Jugend, Andachtsbücher und Gesangbücher für das Volk", wie er das schon auf dem Gymnasium begonnen hatte. Er schreibt darüber: „Im Herbst 1831 und Winter 1832 — soviel ich mich erinnere — machte ich zu Hause mehrere Kirchenlieder und eine ganze deutsche Singmesse zugleich mit den Melodien, die denn auch in der Kirche gesungen wurde." Unterm 2. Dezember 1832 findet sich in seinen Tagebüchern die Notiz: „Besonders sprach mich heute (bei dem Berufsschwanken) das schöne, häusliche, geistliche

Digitized by Google

Leben an und vor allem das Verfertigen von neuen Andachtsordnungen und Gebetbüchern" und schon am 4. Dezember: „Von Gebetbüchern werde ich selten erwärmt; ich sehe immer mehr ein, daß kein allgemein erbauliches Gebetbuch zustande kommen kann." Bezeichnend für jene Zeit und zugleich für sein persönliches Interesse an der Gestaltung des Gottesdienstes ist folgendes aus seinem Tagebuche. Unterm 25. November 1832 heißt es: „Am Nachmittage in der Kirche kam mir der Gedanke, eine neue Art Rosenkranz zu verfertigen, damit das schöne Gebet nicht verloren gehe[1] und für die Anhänger an das Alte auch noch ein Lieblingsgebet übrigbleibe. Die Einrichtung einer solchen Andacht ist folgende.

Zuerst gesungen (folgendes Lied machte ich am Abend):

Christen, betet mit Vertrauen
Und mit kindlichfrommem Sinn!
Mutig dürft ihr aufwärts schauen
Zum allmächt'gen Schöpfer hin.
Er ist Vater, er ist Liebe,
Die von Ewigkeit er schwur;
O, erweckt nur Liebestriebe,
Rufet „Vater, Vater!" nur.

Aber ruft's aus Herzensgrunde,
Ruft's mit Kinderinnigkeit!
Daß ihr nicht mit falschem Munde
Jenes hohe Wort entweiht.
Denkt mit staunendem Gemüte,
Daß der Schöpfer Vater ist.
Dem erhebet eure Bitte!
Und er hört zu jeder Frist.

(Melodie: Hebet Augen und Gemüte)

Dann der Glauben, am Rosenkranze gebetet; dann Betrachtung und Gebet darüber, dann Gesang dafür, dann Vaterunser mit passendem Gebet und Gesang. Dann Gegrüßt seist du, Maria, mit Gebet und Gesang. Dann die einzelnen Geheimnisse, jedesmal mit Gebet und Gesang, die Gegrüßt seist du Maria mit den Geheimnissen nur ein- oder dreimal gesagt. — Mein Plan, dies in Drolshagen einzuführen." Unterm 28. Dezember folgt dann noch folgendes Lied zu dem ersten Geheimnisse:

„O Maria, sei gepriesen,
Ruhm und Dank sei dir gebracht;
Denn an dir hat sich erwiesen
Gottes ewige Lieb' und Macht.
Sein allmächtig hohes ‚Werde'
Rief der Geist dir huldvoll zu;
Du empfingst das Heil der Erde,
Mutter du, und Jungfrau du!"

und zum zweiten Geheimnisse:

„Dankend für des Höchsten Segen,
Harrtest fromm du im Gebet,
Gingst auf mühevollen Wegen
Froh dann zu Elisabeth.
Und von höherm Geist durchdrungen,
Preist sie selig dein Geschlecht,
Selig, selig sei besungen
Von Geschlechte zu Geschlecht."

Unterm 30. Dezember schrieb er: „In Eckartshausen (Gesangbuch) habe ich gesehen, daß ein fortwährender poetischer Schwung nicht für ein Gebetbuch passe, — ein gemeiner Mann kann nicht folgen, und dem Gebildeten braucht eine solche Anleitung zum Gedankengange nicht gegeben zu werden; man braucht die Gebetbücher nur, um seine Gedanken zu fesseln oder einzelne Gedanken zur Verfolgung und Ausführung darin zu finden, — ein poetisches Begeistern kommt ihm lächerlich vor, wenn es erst allmählich durch

[1] Vgl. hiezu Cantate 1. Aufl. S. 614 ff. und zum Vergleiche damit 11. Aufl. S. 424 f.

Digitized by Google

ernste Betrachtungen aus ihm selbst herbeigeführt wird, und zudem weiß er, daß solch hochtrabende Sprache und Ergießungen Gott minder angenehm sind, als stille, einfache und ernste Betrachtungen, und weiß, daß eine solche Stimmung zwar Angenehmes für uns selbst hat, aber das wahrhaft für Gott Angenehme im inneren Ernst besteht. Dazu hat Eckartshausen einige zu lange Betrachtungen, und es fehlt zuweilen ganz an Zusammenhang und innerem Gehalt."[1] Am nämlichen Tage dichtete er noch folgende Strophe zu seinem „Rosenkranze", zum dritten Geheimnisse:

„Endlich kam die Zeit der Wonne,
Wo aus dir, o Mittlerin,
Wie das holde Licht der Sonne,
Uns das Heil der Welt erschien.
Du gebarst in einer Hütte,
Heil'ge Jungfrau, Gottes Sohn,
Der herab in unsre Mitte
Niederstieg vom Himmelsthron."

und zum vierten Geheimnisse:

„Und mit denkendem Gemüte
Und mit gottergeb'nem Sinn
Brachtest du nach frommer Sitte
Deinen Sohn zum Tempel hin,
Opfertest aus reiner Liebe
Gott, dem gnäd'gen Geber, ihn,
Bitte, daß aus gleichem Triebe
Wir uns selber weihen ihm."

Im folgenden Jahre 1833 schickte er eine deutsche Singmesse und einige Lieder anonym (H. B. studios.) an die Breslauer Zeitschrift „für kath. Theol." und fand sie nach einigen Monaten „zu großer Freude und Erhebung" dort abgedruckt; das gab ihm „Mut zu neuen Versuchen". So dichtete er u. a. gleich zum Glauben des mehrerwähnten Rosenkranzes:

„Vater, Schöpfer aller Dinge,
Jesu, Heil und Licht der Welt,
Geist, der mit der Wahrheit Schwingen
Christi Kirche stets erhält!
Dank euch, daß der wahre Glaube
Eure Gnade uns verlieh!
O, befestigt ihn, und rauben
Wird ihn Tod und Hölle nie."

und schrieb am nämlichen Tage (28. Nov.): „Nie will ich ablassen von der Behauptung, der lateinische Kirchengesang dürfe nicht ganz abgeschafft werden."

Gleich in den ersten Tagen des Jahres 1834 schrieb er in sein Tagebuch: „Ich war im Hochamt; über den modernen Gesang muß ich mich ärgern. Gerade wie in einem Theater wird da gekeucht und gebrummbärt, und weil ein Kirchenlied doch etwas Ernstes an sich tragen muß, so hat dieser Ernst in den modernen Liedern ganz das Ansehen von Schwermütigem, Sehnsüchtigem, Liebelndem usw. angenommen." — Im nämlichen Jahre schrieb er eine selbstgedichtete Sammlung von Meßgesängen zusammen, um sie dem Erzbischofe Ferdinand August zu widmen und persönlich zu überreichen. Unter vielen Erwägungen im einzelnen gelang es ihm erst am 3. Januar 1835 abzuschließen: „Heute endlich bin ich . . . fertig geworden . . . es wäre jämmerlich, wenn die Lieder nicht den gewünschten Erfolg hätten; zunächst ist mein einziger Wunsch, daß sie gedruckt würden." Sofort sollte die Fahrt von Bonn nach Köln gemacht werden. Er berichtet darüber (4. Jan.): „Der Nachmittag verging mit dem Herbeischaffen von Kleidungsstücken. In meinem Hause meint man wunders, was los sei. Morgen trete ich mit R. die genievolle Reise nach Köln an; ich bin voller Ahnungen und guter Hoffnungen. Der Himmel wird sein Bestes tun. Niemand als R. und die Pastoren von Wesseling und Erpel wissen von dem Plane und von der Reise sonderbarer Art."

[1] Dieses Urteil des Neunzehnjährigen trifft eigentlich alle damaligen „neuen" Gebet- und Gesangbücher, denen das Cantate gegenübertrat.

Digitized by Google

(5. Jan.) „Der Morgenstern leuchtete hell und groß in den frühen heiteren Wintermorgen, und frische Kühle kroch mit jugendlicher Lust und schelmischem Mutwillen nach Wärme umher, als ich mit ahnungsvollen Gedanken aus dem Bette hüpfte und mich mit dem patenten, leider erborgten, Paradezeug ausstaffierte. Mit Wohlgefallen besah ich mich recht derbe im Spiegel und ging dann erst, wie ein schön geputzter Bräutigam, zu R. — Wir hatten nun das Pech, in den hintersten Kasten des Postwagens zu kommen, wo wir der allmählich emporsteigenden Dämmerung unsere Blicke schenkten" (dabei malten sie sich schon alle in Köln erwarteten Erfolge aus). In Köln wurde zuerst „munter und flott" gefrühstückt; dann heißt es weiter: „Wir suchten des Bischofs Palais auf, begegneten L., ließen ihn aber laufen, und tranken in der Nähe des Bischofs eine mäßige Flasche Wein. Ich forderte von der Wirtin einen Hut, und sie brachte den ihres kleinen Sohnes, der mir natürlich zu enge war; ich setzte ihn auf und hielt ihn mit den Händen fest, und als hätte ich einen Korb auf dem Kopfe, ging ich mit Lächeln ins bischöfliche Haus. Ich hatte noch immer wundergroße Gedanken, ließ mein Liederbuch mit der gediegenen Zuschrift ihm überreichen und bat, mich persönlich vorstellen zu dürfen. Die Bitte ward gewährt; man kann recht ungeniert bei ihm sein, aber eine andere Aufnahme hatte ich erwartet:

„Ich bedaure, daß ich jetzt keine Zeit habe, Sie länger zu sprechen. Was studieren Sie denn, daß Sie Lieder machen?"

„Philologie."

„Ich weiß nicht, ob ich Ihre Lieder bald durchlesen kann; wenn Sie erlauben, so will ich sie einigen Geistlichen mal in die Hände tun."

„Wie Erzbischöfliche Gnaden belieben."

„Nun, ich bedaure, daß wir jetzt nicht länger beisammen sein können; ich hoffe baldigst nähere Bekanntschaft mit Ihnen zu machen, — ich empfehle mich."

Damit kratzte ich ab, und der Plan war vollendet. Ich war totunzufrieden. Wir standen recht wie auf dürrer Heide und hätten uns gleich wieder in den Wagen setzen und nach Bonn fahren können.

Am 21. Mai schrieb er: „Es hieß heute, der Erzbischof sei tot; dann wäre mein ganzer Meßgesang umsonst," und am 1. August: „Der Erzbischof von Köln starb. Der Plan mit den Kirchenliedern zerstört."

Um diese nämliche Zeit bestand er das Staatsexamen mit besonderer Auszeichnung. Es wurde ihm unbedingte *facultas docendi* in der Philologie einschließlich des Deutschen und der Geschichte zugesprochen „als erstem, dem dies in Bonn zuteil wurde", „die deutsche Probearbeit gehört zu dem Gelungensten, was seit 17 Jahren (d. h. seit Gründung der Universität) vorgekommen ist".

Als Ort für das Probejahr wurde ihm Düsseldorf angewiesen, wo sein ehemaliger Direktor zu Recklinghausen, Wüllner, Direktor des Gymnasiums war; dieser wurde ihm nun immer mehr ein wahrhafter und treuer Freund. Überhaupt aber stand damals in Düsseldorf das geistige Leben auf blühender Höhe, und geistige Lebendigkeit, wie er sie besaß, öffnete leicht die Türen der Besten. Er versäumte nichts, die vielseitigen Anregungen zur vollen Benutzung für ganze Lebensreife aufzunehmen. Das konnte er in erhöhtem Maße tun, als er nach Abschluß des Probejahres von der Behörde vorläufig als Hilfslehrer in Düsseldorf belassen und neben dem Gymnasium auch an der Realschule (in der Klosterstraße) beschäftigt wurde; das gab erweiterte Tätigkeit und neue Anknüpfungen. Er schreibt z. B.: „Im Frühjahr 1836 zu Düsseldorf griff ich die alten Lieder mit Eifer auf und bearbeitete mehrere Heftchen voll. Daran schloß sich zugleich die Bearbeitung der Lieder für ein Gymnasialgesangbuch vom Kollegen Schmidts (Düsseldorf bei Schreiner 1836), worin überdies viele Originallieder von mir. Meine Bearbeitungsweise für die alten Lieder natürlich noch mehr frei.[1] Dabei erkannte er immer mehr trotz aller Anerkennung seitens seiner Umgebung, wie sehr die Lebhaftigkeit der

[1] d. h. Originaldichtungen nahekommend; später schloß er sich auch im einzelnen wieder enger an die altüberlieferten Formen an.

Digitized by Google

Empfindung und ihres Ausdruckes, die begeisterte Fülle, das Übersprudeln der Sprache der Eindämmung nicht durch Entschluß, sondern durch unausgesetzte Übung bedürfe. So erwuchs ihm im Laufe der Zeit jener ausgeprägte, klare und bestimmte Stil als ein ganz persönlicher und charakteristischer.

Seine Verlobung mit Christine („Nettchen") Schmitz, der ältesten Tochter von Arnold Schmitz, dem unter dem Titel eines Konsistorialassessors die Einrichtung und Leitung des Elementar- und Mittelschulwesens in diesem Teile der neuerworbenen Rheinprovinz anvertraut war, brachte um so mehr neuen Antrieb und Schaffensfreudigkeit in seine Tätigkeit, als die Braut alle Vorzüge mitbrachte, die sein Dasein erfüllen konnten, alle weibliche Herzensbildung, aber auch seltene Begabung und klares Verständnis selbst schwieriger wissenschaftlicher Fragen, feines und sicheres Gefühl für das Schöne der Dichtkunst in Form und Gehalt, und gründlich geschulte Anlagen für mancherlei Kunstübung, namentlich für Musik und Malerei.

Aus all diesem erwuchs sein erstes Werkchen, ein Bändchen „Gedichte" (1838), dann die „Legenden" (1839), die zum Teil geradezu als Kirchenlieder brauchbar waren.

Noch im Jahre 1839 (unterm 4. Oktober) erhielt er seine erste feste Anstellung am Marzellengymnasium in Köln, wohin sich sein Sinn immer entschiedener und wie er dachte, für immer gewandt hatte. Nicht lange vorher hatte er es als einen gar harten Schlag empfunden, daß sein liebes Heimatstädtchen durch einen plötzlichen und furchtbaren Brand bis auf geringe Reste zerstört und so der Wohlstand der Einwohner, auch der Boneschen Eltern und sonstigen Angehörigen, auf lange Zeit und teilweise für die Dauer vernichtet wurde. Der treue Sohn blieb den Eltern und vielen andern Drolshagenern ein treuer Ratgeber und Helfer, soweit ihm das bei den eignen, damals noch sehr geringen Einnahmen möglich war. Mit blutendem Herzen sah er die zerstörten und nur langsam und bedürftig wieder erstehenden Wohnungen, wenn er die Heimat besuchte.

Das Jahr 1840 brachte die Vermählung mit seiner Braut. Im nämlichen Jahre bearbeitete er „die Aloysiusandacht für St. Peter (Köln)", sowie Lieder für ein Gesangbuch von Lehrer Schumacher in Mechernich, „und im Herbst desselben Jahres — ich meine im Dezember — begann ich für ein eigentliches Gesangbuch zu sammeln, zu ordnen und zu arbeiten und setzte solches mit manchfachen Unterbrechungen fort". Das folgende Jahr (1841) brachte das kleine Werkchen „Veilchensamen. Neue Lieder für Kinder", dessen innige und naive Lieder vielfach in Musik gesetzt worden sind. In diesem Jahre erwuchsen ihm neue und zum Teil sorgenreiche Aufgaben durch die bis auf den heutigen Tag nicht vergessene „Schmitzsche Schule", die er für seine fünf Schwägerinnen nach dem Tode seines Schwiegervaters aus dessen Töchterpensionat herausbildete, und über die er bis zu seiner Berufung nach Mainz (1859) eine Art förmlicher Oberleitung behielt; er erteilte dort namentlich den deutschen Unterricht (auch noch von Bedburg und Recklinghausen aus). Daneben und neben seiner eigentlichen amtlichen Tätigkeit beschäftigten ihn mit aller Energie die Herausgabe des deutschen Lesebuches und die Vorbereitungen für das Cantate.

Nun folgte nach langen Verhandlungen und Überlegungen im Herbst 1842 seine Berufung an die neugegründete Ritterakademie zu Bedburg. Diese Zeit wurde bei dem großen Vertrauen, das er seitens des Adels genoß und das ihm bei den mancherlei internen Fragen und Einrichtungen der Anstalt eine gewichtige Stimme gab, eine fast unentbehrlich zu nennende Vorschule für seine spätere weitreichende Tätigkeit. Zugleich, besonders infolge der geringen Schülerzahl, fand er in Bedburg rechte Muße für seine schriftstellerischen Arbeiten, in erster Linie das Cantate und das deutsche Lesebuch II. Teil (für die oberen Klassen).

Über das Cantate schreibt er u. a.:[1] „Der Druck begann im Sommer 1845 zu Mainz bei Kirchheim; die beiden Korrekturen der Vorrede, also des Abschlusses, erhielt ich Weihnachten, am 25. Dezember 1846. Über jedes einzelne wüßte ich kaum noch Rechenschaft zu geben, genug aber, die Bearbeitung der alten Lieder ist ganz mein, und auch die neuen haben hie und da Änderungen erhalten, selbst Umarbeitung. Gegen

[1] Recklinghausen am 2. Febr. 1857.

Digitized by Google

160 Lieder sind entweder völliges Original, oder Originalübersetzung aus dem Lateinischen, oder Original auf Grund von alten Anfängen oder alten Motiven. Was nicht in den alten Liedern, wie sie im Psälterlein und ähnlichen alten Gesangbüchern stehen, vorkommt, das ist von mir, wenn auch bisweilen wieder aus dem Studium anderer alter Lieder." — Als die erste Auflage erschien, trat sie recht wie auf einen Kampfplatz.

Schon vor der Übersiedelung nach Bedburg besuchte er den Koadjutor Bischof von Geissel und berichtet unterm 6. Mai 1842 in seinem Tagebuche, daß er „wegen eines Gesangbuches mit ihm gesprochen; er hat selber eins für Speier bearbeitet, das bald erscheinen werde, ‚aber was für Speier gut ist, braucht's nicht für Köln zu sein'. Und so ging ich mehr als befriedigt von ihm; nur hätte ich gewünscht, daß er mit seinem Gesangbuche noch nicht soweit vorangerückt."

In den folgenden Jahren schritt die Arbeit in beschleunigtem, sicherem Schritte voran. Ein Bild davon mögen folgende Notizen aus seinem Tagebuche sein:

(1845) 9.—16. Nov. An den Gebeten gearbeitet.
22. Nov. Mit den Andachten im Gesangbuche bis zur Missionsandacht fertig.
25. Nov. Die Gesänge zur Missionsandacht gemacht.
26. Nov. Die Missionsandacht vollendet und das letzte Gebet (zu jedem einzelnen Heiligen).

Mit Bezug auf den Gebetsteil des Cantate schrieb er später (auf einem besonderen Blatte): „Über die Gebete in Cantate und Orate (s. unten) kann ich im einzelnen nicht mehr Rechenschaft geben; sie sind — außer den ganz bekannten — durchgehends entweder ganz Original oder doch frei nach allerlei alten (antiquierten) Gebetbüchern bearbeitet, wie das auch wohl jeder an dem gleichmäßigen Stil erkennen wird."

Im September 1845 fuhr er nach Mainz und besprach mit dem Verlagshändler Kirchheim die Gesangbuch-Angelegenheit „tüchtig". Der Druck schritt aber nur ziemlich langsam voran. Unterm 16. Mai 1846 steht: „Von Boisserée (Köln) hörte ich, daß mein Gesangbuch schon unter dem Titel „Cantate" im Meßkataloge stehe, zu welchem Titel ich noch gar keine Erlaubnis erteilt, sondern bloß den Sausen (Buchdruckerei) drum angefragt. Nun mag er bleiben! Am 8. August 1846 kamen die letzten Bogen des Gesangbuches zur Korrektur an.

Es fehlte nun noch die Vorrede, die als grundlegend und weit über den Rahmen des Buches hinausgehend, gleichsam ein besonderes Werk für sich bildete. Sie ist *in extenso* abgedruckt bei Bäumker—Gotzen, das kathol. deutsche Kirchenlied, Freiburg 1911, 4. Band (S. 303—321). Über ihre Ausarbeitung berichtet das Tagebuch: (1846) 25. September.[1] Die Vorrede angefangen und die Disposition dazu gemacht.

9. Oktober. Am Abend Mahnung von Mainz um die Vorrede, zu deren Abfassung ich gar nicht kommen kann.

25. Oktober f. Die Woche an der Vorrede fürs Gesangbuch gearbeitet.

4. November. Den ganzen Tag ununterbrochen an der Vorrede gearbeitet, Karl[2] zum Angebinde. Abends 10 Uhr war sie fix und fertig abgeschrieben usw., heute noch viel hinzugemacht.

5. November. Die Vorrede abgeschickt.

In den ersten Tagen des Jahres 1847 erhielt er die ersten 100 Exemplare, die Anzeige der Absendung am 2., „also Weihnachten die fertige Korrektur und ‚Lichtmess' paßt zur Anzeige", Ankunft am 6. (Dorotheatag) „möge das Buch eine Gottesgabe sein". Unterm 7. heißt es im Tagebuche: „4 Uhr bei Baudri[3] mit dem Gesangbuche, dann bis nach 5 Uhr beim Erzbischofe im Garten unter Regenschirm, dann bei Strauß."[4] Es folgten darauf die Versendungen, vor allem an die Bischöfe und die Vorgesetzten in Koblenz und Berlin, und bald die entsprechende Zahl von Dankbriefen mit manchfachen bedeutsamen Bemerkungen.

[1] Es war sein Geburtstag. — [2] Es war der Namenstag des damals dreijährigen Unterzeichneten. Derartige Kalenderbeziehungen übersah er nie, und führte sie gegebenenfalls gern herbei. — [3] Der Weihbischof. — [4] Domkapitular.

Digitized by Google

Bischof Arnoldi von Trier schrieb (10/4 47): „Sie haben durch dieses Werk eine neue Epoche in der Literatur der Andachtsbücher eröffnet, und es ist nicht zu bezweifeln, daß von nun an eine vollständige Umkehr zum Besseren und ein inniges Anschließen an die Kirche nach diesem Muster und Vorbilde stattfinden wird."

Im Rheinischen Kirchenblatt sagte der Anzeigende: „Besonders wohltuend war es mir, jene alten deutschen Kirchenlieder, die mich von Kindheit an immer so angesprochen hatten, die dem religiösen Gefühle des Volkes und dem gläubigen, frommen Herzen so sehr zusagen, die aber seit längerer Zeit fast ganz verdrängt oder in neumodischen Büchern so jämmerlich traktiert worden sind, in ihrer alten Form, soviel als möglich, hier wieder zu finden und zu verdienten Ehren erhoben zu sehen . . . . . ein schönes Gebäude, errichtet aus den alten, guten, so vielfach verkannten Materialen und einigen neuen Bausteinen, alles in guter Auswahl, Fügung und Zusammenhang."

Der Bischof (Jakob Joseph) von Hildesheim schrieb (3. September 1847):

„ . . . . ich überzeugte mich, daß wohl kein Freund des katholischen Kirchengesanges und Gebetes es unbefriedigt aus der Hand legen wird. Ihre sinnige Auswahl der besten und schönsten alten Kirchenlieder, ihre zeitgemäße Verbesserung in edler Form, die Anschmiegung ihrer so gemütsvollen Gesangsweisen, die Aufnahme des Vortrefflichsten aus der neuen Gesangsliteratur, die so sehr gelungene Übersetzung der alten lateinischen Hymnen und Sequenzen usw.; das alles hat mich aufs freundlichste angesprochen, und gerne werde ich, wo sich nur eine Veranlassung bietet, der praktischen Aufnahme desselben fördernde Hand leihen."

Ähnlich klangen die übrigen Dankbriefe.

Hinsichtlich einer Ingebrauchnahme waren aber alle zurückhaltend oder mit Gründen zur Ablehnung gerüstet. Erst im Januar 1849 erwähnt er in seinem Tagebuche, daß der Bischof von Hildesheim „vorgehabt, das Cantate zum allgemein deutschen Gesangbuch zu erheben", aber schon im Februar, daß „seitens des Bischofs von Hildesheim wenig Aussicht für das Cantate".

Weiterhin häuften sich aber die günstigen Beurteilungen in Briefen und auch in der Presse, in letzterer allerdings wie auf einem Kampfplatze; denn unter der Geistlichkeit und bei den Laien hatte das „Moderne" tiefe und verführerische Wurzel gefaßt. Und so kam natürlich auch mancher Gedanke zutage, den der Verfasser bald als fördernden, bald als erst recht zu bekämpfenden erkannte. Während Kirchheim (Mainz) schon im März 1847 schrieb, daß wohl die zweite Auflage bald folgen würde, folgte diese doch nach vielen gründlichen Arbeiten und Bearbeitungen erst 1851, nachdem der Verlag von Ferd. Schöningh in Paderborn übernommen war, bei dem auch alle folgenden Auflagen sowie die mit dem Cantate zusammenhängenden sonstigen Gebetbücher von ihm erschienen sind. Über die Bearbeitung der zweiten Auflage enthalten die Tagebücher mancherlei Nachrichten. Ihr Ergebnis tritt aber hinlänglich klar in der Vorrede zu dieser Auflage hervor. Es ist angemessen, sie hier als eine Ergänzung zur Vorrede der ersten Auflage und der ersten Auflage selber folgen zu lassen:

Vorwort zur zweiten Auflage.

Mit Hinweisung auf die ausführliche Einleitung zur ersten Auflage.

Die Vorrede zur ersten Auflage (1846) enthielt ausführliche Darlegung alles dessen, was zur Bearbeitung und Herausgabe des Buches Veranlassung gegeben, und was dabei als maßgebend betrachtet worden. Sie verbreitet sich über das Wesen und den Mittelpunkt des katholischen Gottesdienstes; über seinen der Kirche entsprechenden Charakter als eines einigen, heiligen, allgemeinen und apostolischen; über seine einzelnen Teile und Formen, über den Unterschied der priesterlichen Verrichtungen und der Volksandachten; über die Bedeutsamkeit und Notwendigkeit des Lateinischen als der eigentlichen Muttersprache der römisch-katholischen Kirche; über das Wesen, die Geschichte und den Gebrauch des deutschen Kirchenliedes; über den Wert der alten Lieder und über deren Bearbeitung in dem gegenwärtigen Buche. Die Grundsätze sind unverändert dieselben geblieben und durften sich in ihrer Anwendung zum Teile noch schärfer abprägen, weil sie bereits allgemeiner zur Anerkennung gekommen; namentlich sind die Lieder an manchen Stellen noch mehr auf das Alte wieder zurückgeführt, wogegen einzelne, obgleich ziemlich verbreitete, neuere Lieder gänzlich zu tilgen man sich gedrungen fühlte. Überdies sind die Lieder um mehr als 160 bereichert worden, der Überzeugung gemäß, daß der Schatz der Lieder mit besonderer

Digitized by Google

Sorgfalt zu wahren sei, und daß dieselben nicht etwa bloß den notwendigen Bedarf für den Gesang zu liefern haben, sondern daß sie auch ungesungen die Gebete gleichsam ergänzen und beleben müssen. Wozu würde das Brevier zusammenfallen, wenn ihm die Psalmen und Hymnen genommen würden? Abgesehen von dem Eindringlich-Bleibenden der gebundenen Rede, wie manches läßt sich im Liede zum Herzen führen, was im Gebete keinen Halt finden kann! Wer möchte die kindliche Lieblichkeit des Weihnachtsfestes in seiner Erbauung entbehren; aber wer mag sie in die Form eines Gebetes bringen, ohne Gefahr zu laufen, den Ernst und die erschütternde Erhabenheit des Weihnachtsgeheimnisses, wie es die Kirche auffaßt, zu erniedrigen und in Wahrheit nicht mehr zu beten! Das Lied dagegen hat seine eigene Schwebe, worin es jeden trägt und hält, der sich ihm anvertraut. Daß aber gerade jedes Lied auf einen jeden und unter allen Umständen dieselbe Wirkung übe, wird nicht erwartet, weder in Text, noch in Melodie. Gerade die lieblichsten Weihnachtslieder dürften wohl, wenn sie von einem kräftigen Männerchor in sogenannter Kunstgerechtigkeit vorgetragen würden, fast wie eine Parodie erscheinen, während sie im Volksgesang unwiderstehlich sind. Überdies aber ist auch der wirkliche Wert der Lieder verschieden, und bei manchen, namentlich neuern, war es zunächst die allgemeine Verbreitung, welche ihrer Aufnahme, sowie der Belassung einzelner Ausdrücke Vorschub leistete oder Nötigung gab; sonst würden sie gefallen sein. Für andere sprach die Melodie.

Bei so großer Anzahl der Lieder war es um so notwendiger, dem einzelnen seine Selbständigkeit zu schützen und ihm gleichsam ein Antlitz zu geben. Anordnung und Überschriften dienen diesem Zwecke, wollen aber durchaus nicht den Anspruch machen, die ganze Eigentümlichkeit des jedesmaligen Liedes zu erschöpfen. Überdies ist bei der Anordnung auch darauf Rücksicht genommen worden, daß außer den deutschen Singmessen (S. 376) auch noch für die einzelnen Zeiten und Gelegenheiten besondere Meßgesänge mit Leichtigkeit ausgewählt werden können. Jedoch wird aller abgerissene Strophengesang nie das leisten, was des Liedes wahrer Beruf ist, indem dasselbe nur als Ganzes seinen Lebenskern mitteilen kann. Wo daher die Umstände nur wenige Strophen zulassen, soll der Gläubige sich gewöhnen, die übrigen Strophen betend beizufügen. Im lateinischen Hochamt ist besonders beim Offertorium, nach der Wandlung und am Schlusse das deutsche Lied an seiner Stelle; und auch in Stillmessen wird bei diesen Teilen am geeignetsten ein Wechsel des Gesanges eintreten und nach ihnen der Charakter des Liedes sich bestimmen.

Die Erweiterung der Gebete ist noch bedeutender als die der Lieder, und ist namentlich in diesem Teile auf vielseitige Wünsche dankbar und bereitwillig Rücksicht genommen worden. Die in der vorigen Auflage nur angedeuteten oder durch Verweisung zersplitterten Andachten sind hier zusammengestellt, ausgeführt und durch neue vielfach vermehrt worden; insbesondere aber wurde erstrebt, das Kirchenjahr in seiner geheimnisreichen Größe sich vor der Seele des Gläubigen entfalten zu lassen. Kurz, es ist nunmehr alles auf den praktischen Gebrauch hingeleitet, während die erste Auflage zunächst nur in der Anbahnung der inneren Form ihren Beruf hatte. Inwiefern jedoch die einzelnen Andachten auch wirklich zu öffentlichem Gebrauche angewandt werden können, wird von Umständen abhangen; in vielen Fällen wird außer den Bruderschaften immer die einfachste Form einer öffentlichen Andacht bleiben: Rosenkranz mit Litanei und besonderen Intentionsgebeten, wozu dann der Gesang die nötige Mannigfaltigkeit zu bieten reichlich imstande ist.

Dieser praktische Beruf, den das Buch nunmehr in seiner Gestaltung vorgekehrt hat, ist es aber auch, was mich in seinem Anblicke sofort an heilige Stätte versetzt und gleichsam verbietet, lange in der Vorhalle zu weilen und zu Besprechungen einzuladen. Viele sind der Fäden, womit das Ganze durchwoben ist, aber sie wollen ja nichts anderes, als zusammenkommen in der Stille des Herzens, und darum wird gerne verzichtet auf ihre Offenlegung und lieber eingestimmt in den hellen Klang von oben, der in dieser heiligen Zeit zuerst erschollen: „Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede den Menschen auf Erden!“

Bedburg, Weihnachten 1850.

Inzwischen dauerte der Kampf um den „alten“ und den „neuen“ oder vielmehr „modernen“ Kirchengesang im Anschluß an das Erscheinen des Cantate mit allerlei Nebengedanken und Nebenzielen fort, und die neue Auflage sowie die nächstfolgenden gaben neuen Anlaß.

Die Rheinische Volkshalle schrieb zur zweiten Auflage: „... wir können es als ein glückliches und wahrhaft zeitgemäßes Unternehmen ansehen, daß der Verfasser, von seiner Vorliebe für die alten Kirchenlieder geleitet, dieselben aus dem reichen Schatze der alten Gesangbücher in so reichlicher Anzahl zu sammeln und namentlich in dieser zweiten Auflage, soviel eben möglich, unverändert dem christlichen Volke darzubieten die Mühe sich gegeben hat, er hat sich hierdurch ein nicht geringes Verdienst um den Kirchengesang erworben, ... daß er ein Gesangbuch geliefert hat, welches dem Muster eines wahren Volksgesangbuches auf eine ausgezeichnete Weise nahe kommt, wenn nicht dasselbe erreicht. ... Wir schließen mit dem Wunsche, daß die geistliche Obrigkeit und die Herren Pfarrer dem Buche jene Aufmerksamkeit zuwenden, welche es in so hohem Grade verdient.“

Digitized by Google

Die theologische Quartalschrift schrieb zur 3. Auflage: „Gegenüber der Menge unbedeutender Andachtsbücher, die heutzutage unter dem Volke verbreitet sind, ist das hier angezeigte Werk einer vorzüglichen Beachtung wert. Anstatt die moderne Sentimentalität und Redekünstelei darin zu vernehmen, begegnen wir Gebeten und Liedern voll alter kirchlicher Kraft, Weihe und Schönheit. — Im übrigen verdient das Werk ohne Anstand das zu werden, was es zu werden bestrebt ist, die Grundlage zu einem Diözesangesangbuche, wo entweder ein solches noch gar nicht vorhanden, oder im Interesse der kirchlichen Ordnung in veränderter Gestalt ein wesentliches Bedürfnis ist."

Schon zur zweiten Auflage schrieb Bischof Johann Georg von Münster: „Was seitdem (seit der 1. Aufl.) in der katholischen Gesangbuch-Literatur hin und wieder Erfreuliches geschehen, hat man gutenteils Ihrem trefflichen Buche zu verdanken, und ist die in wenigen Jahren notwendig gewordene neue Auflage ein erfreulicher Beweis, wie auch auf diesem Gebiete ein tieferer, ernster Sinn mehr und mehr Geltung gewinnt."

Erzbischof Kardinal von Geissel schrieb dem Verfasser zur zweiten Auflage noch am 29. April 1851: „Sobald es die Verhältnisse gestatten, für ein Diözesangesangbuch Anordnungen zu treffen, werde ich nicht verfehlen, das ‚Cantate' an erster Stelle einer desfallsigen Prüfung zu übergeben." Es gab natürlich gegen das Buch und den Geist des Buches von seiten der Vertreter des modernen Wesens heftige und auch persönliche Angriffe. Daneben begann, je weiter der Gedanke an eine unmittelbare und allgemeine Einführung des Buches als eines „allgemeinen deutschen Gesangbuches" zurückgedrängt wurde, eine höchst ungenierte Ausbeutung desselben in den alsbald ins Werk gesetzten „Diözesangesangbüchern" und privaten Unternehmungen, gar arg z. B. 1852 (s. oben!) in dem „Kölnischen Gesangbuche" von Pfarrer Stein. Mit seiner Unzufriedenheit hierüber hielt der Verfasser nicht zurück,[1] doch schrieb er auch: „Die Aufnahme so vieler Lieder freute mich, insofern es ja dafür sprach; aber . . . ." Trotz allem folgten bald die „Melodien zum Cantate",[2] sowie verschiedene besondere Ausgaben, mit den sonntäglichen Evangelien und ohne diese, ein „Kleines Cantate"[3] und das „Orate", nur Gebetbuch in erheblicher Verschiedenheit von dem Gebetsteile des Cantate,[4] ferner (anonym) das Taschengebetbüchlein „Geistliches Vademecum",[5] das auf Wunsch seiner Freunde aus einem zum eignen Gebrauche auf seinen vielen Fahrten nach Köln usw. geschriebenen Heftchen entstand.

Mit der Zunahme der „Diözesangesangbücher" beschränkte sich der öffentliche Gebrauch des Cantate selber im Gottesdienste immer mehr auf die höheren Lehranstalten; es wurde aber auch aus diesen nach und nach verdrängt, um dem Diözesangesangbuche Platz zu machen, vor kurzem auch aus den beiden letzten, die treu daran festgehalten hatten.[6]

Die Arbeiten für den Kirchengesang waren ununterbrochen begleitet von seinem bahnbrechenden Wirken für den Unterricht, und zwar vor allem für den deutschen Unterricht. Sein eigener Unterricht wurde nicht angehört, sondern erlebt. Weit bekannt geworden sind darüber die Ausführungen von Karl Schurz in dessen Lebenserinnerungen,[7] der zu Köln als Sextaner sein Schüler war. Leitende Gedanken bei allem waren ihm: „Wahrheit und Klarheit in allen Dingen!" und „Für das Volk und für einen Sextaner ist nichts zu hoch, wie für den Höchsten und Größten nichts zu klein." Das Gebiet des Unterrichts berührten unter seinen Schriften in erster Linie seine beiden Lesebücher,[8] dann ein „Lesegärtchen",[9] „Grammatische Grundlage für den deutschen Unterricht",[10] „Lateinische Dichter" (I. Ovid u. a., II. Virgil u. a., III. Horaz u. a.),[11] „Gedenkblätter für Schule und Leben" (Schulreden),[12] ferner ein Schulprogramm (Bedburg 1844): „Über den deutschen und philosophischen Unterricht an Gymnasien" und ein zweites (Bedburg 1851): „Über den lyrischen Standpunkt bei Auffassung und Erklärung lyrischer Gedichte." Näheres über diese ganze Seite seiner Tätigkeit sehe man z. B. in den Eingangs (S. 18) angeführten andern Lebensabrissen.

[1] Prozessieren wollte er nicht. — [2] Bei F. Schöningh 1853 und sehr erweitert 1858. — [3] Ebenda 1859. — [4] Ebenda 1853 (jetzt bei Benziger in Einsiedeln.) — [5] Bei M. Du Mont Schauberg, Köln 1854. — [6] Das Cantate erlebte bisher elf Auflagen. — [7] Bd. I, S. 54 f. — [8] Köln, M. Du Mont Schauberg 1841 ff. und 1853 ff. — [9] Ebenda 1857. — [10] Ebenda 1862. — [11] Ebenda 1870 f., 1871 f., 1874. — [12] Freiburg, Herder 1873.

Digitized by Google

Solch reiche Möglichkeit fruchtbarer Arbeiten hatten ihm Bedburg so lieb gemacht, daß er allen sonstigen Anerbietungen von Lehrstellen und Direktoraten widerstand, bis um die Mitte der fünfziger Jahre allerlei Unstimmigkeiten usw. an der Anstalt ihm die Zugehörigkeit gründlich verleideten. Daher nahm er im Herbste 1856 die bereits wiederholt ihm angetragene Direktorstelle am Gymnasium zu Recklinghausen an. Allgemein geschätzt und beliebt, wirkte er dort geradezu umschaffend. Da kam unerwartet im Jahre 1859 der Ruf nach Mainz. Dort fand er die Höhe seiner Lehr- und Schaffenstätigkeit, ihr Mittelpunkt das Gymnasium, das er zu seltener, auch vom Großherzoge Ludwig III. (Philippsorden I. Klasse) und der Behörde oft und noch im Frühjahre 1873 anerkannter Vortrefflichkeit brachte, bis er plötzlich, ja ohne Kenntnis der vorgesetzten Behörde und ohne jede nähere Motivierung, durch „Dekret vom 3. April 1873" zur Disposition gestellt wurde, eines der ersten Opfer des Kulturkampfes; auf diese häßliche Sache sei hier nicht näher eingegangen. Er verließ alsbald sein liebes Mainz und lebte und arbeitete zu Wiesbaden.

Viel Freude, aber auch viel schweres Leid, vor allem 1864 den Tod seiner treuen Gattin und Mitarbeiterin, hatte ihm Mainz gebracht. Auch neben seiner amtlichen Tätigkeit hatte er dort vielfache Gelegenheit zur Fortsetzung der vielen früheren Beziehungen (Köln, Düsseldorf, Bonn, vor allem der Heimat) und reichen Erweiterungen seines Bekanntenkreises bis in weite Ferne und in Mainz selber. Enge und alles den höchsten und edelsten Zielen unterordnend war dauernd sein Verhältnis zu Bischof Ketteler und denen, die diesem nahe standen (Dr. Heinrich, Dr. Moufang, Dr. Haffner u. a.). Rückhaltlose, von gegenseitiger Verehrung durchdrungene Freundschaft verband ihn immer inniger mit einzelnen Persönlichkeiten, vor allen andern mit dem berühmten Maler Veit, und dessen ganzem Familienkreise. Mit ihm gründete er auch einen christlichen Kunstverein, der einen Kreis Gleichgesinnter auch auf diesem Gebiete zusammenzog. All diese Anregungen belebten nicht nur sein amtliches Tun, sondern ließen ihn auch mehr, als er es sonst zu tun gewohnt war, in der Öffentlichkeit, in Vorträgen und Festreden, hervortreten und hielten zugleich seine schriftstellerische Richtung rege und lebendig. Es erschienen von ihm in der Mainzer Zeit noch die „Kernsprüche der heil. Theresia" (1859), die „Dichterperlen" (1860), das „Buch der Altväter" (1863), „Das Schiff des Heils v. Geiler von Kaisersberg" (1864), *„Brandolinus, oratio de passione Domini"* (1869), „Lateinische Dichter" (s. oben), „Zur Vorfeier des päpstlichen Jubiläums" (1871).

Auch in Wiesbaden erlahmte seine schriftstellerische Bewegung nicht so bald; ihn beschäftigten weiterhin die umsichtigen Besorgungen der Neuauflagen von seinen früheren Werken; neu erschienen hier: „Der lat. Dichter III. Teil (Horaz u. a.)" (1874), „Aus der Staats- und Lebensweisheit des Baco von Verulam" (1877), die Broschüre „Roman und Romanlektüre" (1880) als ein Widerspruch gegen die „innerlich unwahre" Darstellungsweise (Prosa — Poesie, Wahrheit — Scheinwahrheit) und als letztes bedeutsam die Broschüre „Das *Te Deum*" (1881). Dieses und sein vielseitiges ernstes Lesen und Studieren, besonders der Heiligen Schrift, betrieb er, solange seine Kräfte es erlaubten. Erholende Unterbrechungen waren ihm die Wanderungen in Wiesbaden und dem Rheingau sowie die Fahrten nach Biebrich und namentlich nach Mainz, wohin ihn so vieles, das Grab seiner Gattin und einer Tochter, Bischof Ketteler, Veit, Settegast und vieles andere wie nach einer Heimat zog; auch diese letztere, Drolshagen, besuchte er noch mehrere Male. Lieb waren ihm auch die allwöchentlichen Zusammenkünfte im katholischen Kasino mit Oberforstmeister Tillmann, Regierungsrat Busch, Regierungsrat von Winckler, Maler de Laspe, der Geistlichkeit usw., als eine Art Fortsetzung der unschätzbar köstlichen und reichen Kasinoabende im Frankfurter Hofe zu Mainz mit Veit, Settegast, Maler Hermann, Dr. Klee, Dr. Haffner (dem späteren Bischofe) und andern, auch Männern, wie Metzgermeister Falk, Kaufmann Gödecker, Nikolaus Racké usw.

Arbeit und Leid brachen aber in beschleunigter Weise seine Kräfte, besonders nachdem er im Jahre 1890 wieder nach Mainz zurückgekehrt war. Er starb am 10. Juni 1893 zu Hattenheim im Rheingau, wo er gerade zu einiger Erholung weilte. Seine Leiche ruht in Mainz auf dem Aureus-Friedhofe; dankbare Schüler haben ihm dort ein Denkmal errichtet. (Schluß folgt.)

Digitized by Google

Bruno Stein †

Von Karl Jendrossek, Seminarlehrer, Schneidemühl

In der Nacht vom 9. zum 10. Oktober 1915 ist der Seminarlehrer Bruno Stein zu Bromberg, der Edelsten und Besten einer auf dem Gebiete der Kirchenmusik, im Alter von 42 Jahren unerwartet ins Reich der Ewigkeit hinübergegangen. Die Leser der *Musica Sacra* kennen seinen Namen wohl. In den Besprechungen kirchlicher Kompositionen finden wir Steinsche Werke häufig vertreten und immer günstig beurteilt. Eine prächtige 5stimmige Messe bildet die Beilage zum Jahrgang 1911. So sei es denn einem seiner Freunde und Verehrer gestattet, den Lesern dieser Zeitschrift sein Leben und seine Bedeutung in kurzen Zügen vorzuführen.

B. Stein wurde am 27. Juni 1873 zu Rosenberg in Oberschlesien geboren. Sein Vater und Lehrer in der Musik bis zu seinem Austritt aus dem Seminar war der ebenfalls in der Kirchenmusik bekannte Komponist Joseph Stein, den sein Sohn nur um 3 Monate überleben sollte. B. Stein bildete sich auf dem Kgl. Akad. Institut für Kirchenmusik zu Berlin unter Radecke, Löschhorn, H. Schröder und C. Thiel weiter. 1897 erfolgte seine Anstellung als Seminarlehrer zu Paradies in Posen, 1904 seine Versetzung nach Bromberg. Hier leitete er den „Cäcilienverein" und fand in dieser Tätigkeit eine ihn so recht befriedigende Ergänzung seiner Lieblingsbeschäftigung, die in der Komposition kirchlicher Werke bestand. In der kurzen Zeit, da es ihm vergönnt war, an der Spitze des Vereins zu stehen, hat er eine ganze Reihe von Messen und andern kirchlichen Tonstücken eingeübt und die Kirchenmusik in Bromberg zur Blüte gebracht. Der ehrende Nachruf dieses Vereins in den Bromberger Blättern, wie die überaus anerkennenden Worte seines geistlichen Vorsitzenden bei der Überführung der Leiche nach dem Bahnhofe, bezeugen am besten, wie sehr man die Tätigkeit des verstorbenen Leiters zu schätzen wußte. In dem stillen Städtchen Rosenberg, wo Stein die ersten 20 Jahre seines Lebens zugebracht, wo er auch nach dem Austritt aus dem Seminar stets die Ferien im trauten Elternhause verlebte, wo ferner im Gotteshause so manche seiner Messen zum Lobe Gottes erklungen, liegt er begraben.

B. Stein war ein äußerst fruchtbarer und gediegener Komponist. Die Zahl seiner gedruckten Werke beläuft sich auf 75; in seinem Nachlasse befinden sich aber viele, die der Veröffentlichung noch harren. Mit einer *Missa pro defunctis* hat er seine schöpferische Tätigkeit begonnen, mit einem Requiem, das als sein letztes Werk, Op. 75, erst im Drucke erscheinen wird, sollte er sie auch beschließen. Gewidmet ist dieses Werk seinen im gleichen Jahre verstorbenen Eltern und einem gefallenen Bruder; nun kann es auch für ihn erklingen.

An den kirchlichen Tonwerken Steins, unter denen die Messen die Mehrzahl bilden, rühmt die Kritik einstimmig die gewandte Kontrapunktik und die kirchliche Würdigkeit, „die sich jedoch weit über die Schranken der Diatonik hinauswagt und durch freiere, aber nicht unmotivierte Modulationen packende Wirkungen erzielt." Trotzdem gehört B. Stein zu den strengen Cäcilianern, was sich sowohl in der Wahl der Melodien als auch im Gebrauch der Harmonien und in der Begleitung zeigt. Obwohl er zu den Modernen gerechnet werden kann, vermeidet er doch Härten und gewagte Wendungen, wie wir sie bei den Neueren finden. Zu den schönsten Messen rechne ich Op. 5 für Männerchor und Orgel, ein Jugendwerk, im Alter von 17 Jahren geschrieben und von der *Academia Filarmonica* zu Bologna preisgekrönt (Verlag Kothe-Leobschütz), die Festmesse, Op. 34, für gemischten Chor und Orchester, vom Komponisten am meisten geschätzt (ebenda), und die schon erwähnte Op. 55.

Hervorragend sind Steins Orgelsachen, über die die schlesische „Cäcilia" schreibt, daß der Versuch des Komponisten, Wohlklang mit motivischer Durchführung, gefällige Form und polyphone Arbeit zu verbinden, glänzend gelungen sei. Aus eigner Erfahrung kann ich bestätigen, daß sie von den Schülern sehr gerne gespielt werden. Op. 10 und 23, je 35 Orgelstücke mittlerer Schwierigkeit, ebenso die 4 Vor- und Nachspiele für volle Orgel, Op. 17, eignen sich ganz vorzüglich zum gottesdienstlichen Gebrauch. Op. 31 enthält 7 prächtige Charakterstücke für Musikaufführungen. (Alle bei Kothe-Leobschütz erschienen.) Auch auf dem Gebiete der weltlichen Chormusik hat sich Stein mit Glück versucht und mehrere größere Tonwerke für Männerchor und Orchester bezw. Klavier veröffentlicht, z. B. „Die Kaiserburg", „Rotbarts Testament" und „Ein Bild aus fernen Tagen" (alle im Verlage Vieweg-Gr.-Lichterfelde). Letztgenanntes Werk behandelt die Belehnung des Burggrafen Friedrich VI. mit der Mark und eignet sich daher zu patriotischen Aufführungen anläßlich der 500-Jahr-Gedenkfeier der Hohenzollern, zumal es leicht aufzuführen ist.

Stein war ein Mann von hervorragenden Charaktereigenschaften und erfreute sich wegen seiner hohen geistigen Fähigkeiten wie wegen seiner Bescheidenheit einer großen Beliebtheit, besonders in der Lehrerwelt. Sein Leben floß in rastloser Arbeit für die hohe Kunst dahin. Selbst in den Ferien gönnte er sich nicht die nötige Erholung, sondern beschäftigte sich den größten Teil dieser Zeit mit der Komposition. Aus Liebe zur Musik blieb er auch unverheiratet. Ich schließe meine kurze Skizze mit dem Wunsche, in den die Rede des Präbendars Schirmer-Bromberg bei der Überführung der sterblichen Reste Steins ausklang: „Möge ihm der Allmächtige, dessen Lob er so oft gesungen, ein reicher Vergelter sein; möge er ihn unter dem Triumphe der himmlischen Heerscharen einziehen lassen zu seinem Heilande!"

Digitized by Google

Aus der Praxis

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Katholische Kirchenmusik im bayerischen Hochland

Von Max Pracher, Chordirektor, München

Seit dem Jahre 1895, in welchem ich so glücklich war, Schüler der Regensburger Kirchenmusikschule zu sein, lese ich die *„Musica Sacra"* und verfolge mit größtem Interesse deren unablässiges Bestreben, durch Aufsätze aus berufener Feder in weiteste Kreise Verständnis für kath. Kirchenmusik und Liturgie zu tragen, um so zu erreichen, daß an allen Orten des Erdkreises das Lob Gottes in würdiger Weise zum hehren Opfer am Altare erklinge. Man sollte meinen, dieses intensive Streben seit Jahrzehnten hätte die Wirkung gehabt, daß zunächst im engeren Kreise des Heimatlandes wenigstens einigermaßen erträgliche kirchenmusikalische Zustände herrschen. Wie ich mich aber an den verschiedensten Orten des bayer. Hochlandes selbst überzeugt habe, ist dies leider nicht der Fall und herrscht dort — einige rühmliche Ausnahmen abgerechnet — ein Zustand greulichen Schlendrians, wie ihn schon Dr. Witt, Dr. Haberl und viele andere Männer in heiligem Eifer bekämpft haben und der an die schlimmsten Zeiten der Kirchenmusik erinnert. Ja es will mir scheinen, daß sich selbst auf Chören, die auf guter Bahn waren, in jüngster Zeit eine gewisse Laxheit in kirchenmusikalischen Dingen bemerkbar macht und man gegenwärtig an Kompositionen Geschmack findet und dafür Propaganda macht, die nichts weniger als kirchlich sind. Ausnahmen bestätigen bekanntlich die Regel — aber im großen ganzen sind die Zustände, die auf kirchenmusikalischem Gebiete auf dem bayerischen Hochland herrschen, keineswegs erfreuliche, an manchen Orten aber direkt traurige. Während eines 2½jährigen Aufenthaltes im bayer. Hochlande habe ich mir wohl ein Urteil bilden können und dabei den Eindruck gewonnen, daß dieser Schlendrian in den Dingen der Kirchenmusik ein weitverbreiteter, festgewurzelter und deshalb schwer ausrotbarer ist. Da hört man — *nomina sunt odiosa* — Orchestermessen von anno dazumal schlimmster Sorte.

Das *Gloria,* bei dem die Violinen im wahrsten Sinne des Wortes „schaben", die Hörner von Zeit zu Zeit, und dann meistens zur unrechten Zeit, undefinierbare Töne von sich geben, die Trompeten feurig schmettern, der Kontrabaß sägt, die Pauken (meistens verstimmt) wirbeln und ausgesungene Sänger unverständliche Worte hinausschreien — schließt meistens bei *„Patris"*. Das *Credo* bei *„coelis"*. Dafür kommt aber ein *Offertorium*, das weder zum Feste paßt, noch sonst etwas mit Kirchenmusik zu tun hat, das mit seinem fad-süßlichen Solo und endlosen Textwiederholungen so lange ist, daß der Priester in der hl. Handlung aufgehalten wird und man während dieser Zeit das *Credo* zweimal ungekürzt hätte singen können. Auch deutsche Marienlieder ähnlicher Prägung kann man statt des *Offertoriums* während des hl. Amtes zu hören bekommen. Von Choral natürlich keine Spur. Ein Hamburger bedeutender Orchesterdirigent, der als Sommergast einem solchem Amte beiwohnte, sagte zu mir: Na hören Sie mal, das war ja der reinste Skandal. Ich hätte gute Lust an den Chorleiter und den Pfarrer einen Brief zu schreiben, denn so etwas habe ich noch nicht gehört. Man sieht daraus, daß, wenn auch der einheimischen Bevölkerung eine solche Musik paßt, ja sie dieselbe sogar wünscht und schön findet, es doch Leute gibt, die an einer solchen Art Kirchenmusik entschieden Ärgernis nehmen. Im bayer. Hochlande obliegt meistens den Lehrern der Chordienst und nicht selten kommt es vor, daß ein Lehrer wegen der vielen Dienste mehr in der Kirche als in der Schule tätig ist und an solchen Orten ein Fachmusiker als Chorregent oder Organist schon eine Lebensaufgabe vorfinden würde. Keineswegs wäre ein Lehrer allein im Stande, Reformen einzuführen, er müßte schon die kräftigste Stütze beim Pfarrer haben. Meistens hat der Lehrer auch gar nicht die Zeit, sich der mühevollen und langwierigen Aufgabe der Heranbildung eines Chores zu widmen. Die Bewohner des Hochlandes halten zäh am Alten fest, so auch in der Musik und wäre in dieser Hinsicht nur durch vorsichtigstes Manöverieren zu erreichen, daß in der heranwachsenden Jugend Lust und Verständnis für edle, wahrhaft kirchliche Musik geweckt würde. Auch von der Kanzel herab müßte belehrend gewirkt werden. In der zweiten Generation wären dann diese Bemühungen schon von bleibendem Erfolg begleitet. Aber der Anfang muß einmal gemacht werden, sonst ist jede Hoffnung auf Besserung vergeblich. Es bleibt sonst eben wieder alles beim Alten. Aus dieser kurzen Betrachtung geht hervor, daß es auf dem Gebiete der kath. Kirchenmusik fortgesetzt der größten Wachsamkeit bedarf und noch viel zu tun übrigbleibt, damit nicht der Geist der Disziplinlosigkeit und des kirchenmusikalischen Schlendrians der hl. Cäcilia das bereits eroberte Gebiet wieder entreißt, sondern daß zu dem eroberten Gebiet noch neues kommt und so Gott will, auch unser bayer. Hochland. Keine Mühe ist vergeblich um die edle Sache der kath. Kirchenmusik und kein Wort zu viel, das dazu dient, um das Banner der hl. Cäcilia weiter siegreich tragen zu können. Darum denke keiner, es sei des Guten schon genug. Viel ist schon getan worden, aber es gibt noch viel mehr zu tun, soll es überall und dauernd gut bestellt sein um unsere Kirchenmusik.

Digitized by Google

Musikalische Rundschau

Kirchenmusikschule Regensburg. Im August-September-Heft der *Musica Sacra 1915*, S. 141 ff. wurden eine Reihe von „Feldpostbriefen und -karten" mitgeteilt von Absolventen, welche an der Front oder in den Kasernen stehen oder in feindlicher Gefangenschaft den Tag der Erlösung herbeisehnen. Zum Weihnachtsfest und Jahreswechsel wurden nun dem Direktor der Schule wiederum eine große Zahl von Briefen- und Kartengrüßen übersandt, und ich möchte nicht versäumen, wenigstens die neuen Adressen mit einigen wenigen Mitteilungen als Ergänzung zu obigem Bericht hier bekannt zu geben, um auch in Zukunft das geistige Band zwischen Schule und Schüler einerseits und der Schüler untereinander anderseits fester zu knüpfen. Soweit ich die einzelnen Briefe und Karten nicht bereits persönlich beantwortet habe, danke ich den Herren für die lieben Wünsche bestens und erwidere sie auf das herzlichste mit dem Wunsche, der bei der Jahreswende 1916 wohl alle Herzen erfüllte: Möge unser Herrgott einen recht baldigen, ehrenvollen Frieden und damit ein frohes Wiedersehen uns schenken!

. . . Gerade am Jahrestage, da ich mich als Kriegsfreiwilliger dem Vaterlande zur Verfügung stellte, wurde ich gefangen genommen. Als wir uns ergeben mußten, haben uns die Engländer gut aufgenommen und wir können uns auch hier einer guten Behandlung erfreuen. Unter uns haben sich alle möglichen Kurse und Vereine gegründet, so daß uns die Zeit nicht zu lang wird. Ich bin überaus glücklich, daß ich hier in der englischen Gefangenschaft — wer hätte das gedacht — meinem Beruf vollauf nachkommen kann; mir wurde nämlich das Amt als Organist und Chorregent in der hiesigen Kapelle übertragen. Alle Sonntage kommt der Herr Pfarrer von Dorchester in unser Lager und liest die heilige Messe in unserer Kapelle. Ein Klosterbruder von Paderborn hält jeden Nachmittag eine Andacht ab. Jeden Sonnabend Gelegenheit zur hl. Beicht bei einem englischen Geistlichen, welcher der deutschen Sprache kundig ist. Jetzt wird das Allerheiligste in unsere Kapelle gebracht. Große Freude! . . .

Musketier Alfred Barthel
Prisoner of War Camp. II. Comp. 29. Nro. 6090. Baracke Nro. 12,
Dorchester-Dorset. England.

An Weihnachten hatten wir hier einen erhebenden Gottesdienst, bei dem ich das Amt des Dirigenten und Organisten versah . . . Nebenbei auch kräftigen deutschen Volksgesang . . . Am Schluß der Segen mit dem Allerheiligsten . . . Dabei traten uns vor Freude die Tränen in die Augen bei dem Gedanken an unsere wunderschöne katholische Liturgie, die auf der ganzen Welt, sogar im Feindesland die gleiche ist, alle eint und an die deutsche Heimat erinnert. Wir Soldaten haben alle innig zu Gott gebetet und gefleht um einen baldigen Frieden!

Füselier Paul Weiler,
4/39. 1. Komp. Rekr. Batl. d. 30. Inf.-Division, Feldpoststation 47,
Amague (Frankreich).

. . . Wer hätte voriges Jahr gedacht, daß ich Weihnachten in Königs-Rock feiern würde. Noch erinnere ich mich lebhaft der Worte, die Herr Direktor am Weihnachtsabend voriges Jahr an uns richtete mit dem Wunsche uns nächstes Jahr um diese Zeit bereits auf einem Posten zu sehen. Gott hat es anders gefügt; er wird auch sorgen, daß wir — hoffentlich recht bald — wieder zu seiner Ehre wirken können . . .

Gerhard Brey, Sanitätsmann
Ldst. E. B. VII/7, 2. Komp., 4. Korpor., Münster i. Westf., Haus-Spital.

Weihnachten — das Fest der Liebe und noch keine Hoffnung auf Frieden! So manches liebliches Weihnachtsmotiv aus Mitterers herrlichen Weihnachtsresponsorien klingt mir da in den Ohren, wenn ich an diesem hl. Feste an das vorige Jahr in Regensburg denke; heuer feiern wir es im — Schützengraben beim Donner der Kanonen . . .

Schütze Paul Studnitzky
Bayer. Res.-Inf.-Regt. 7, Maschinen-Gew.-Komp., Feldpost 5 Bayer. Res.-Div.

. . . Wollte Gott, daß die Osterzeit 1916 uns wieder im hohen Dom zu Regensburg, an dem Quell der *Musica sacra* sieht . . .

Freiwilliger Krankenpfleger Ewald Huth
Krankentransport der Bug-Armee, Begleitungs-Zug Nr. 5.

. . . Eingezogen am 20. August nach Torgau wurden wir am 1. Oktober nach dem Truppenplatz nach Beverloo kommandiert, wo wir jetzt zum Abmarsch an die Front bereit stehen. Mir hat das Soldatenleben bis jetzt sehr gut gefallen . . .

Musketier Jos. Drescher
10. Komp. Inf.-Ers.-Truppe 4. Bat., Beverloo, Belgien.

Digitized by Google

. . . Herzliche Grüße aus dem Schützengraben! Schwere Zeiten habe ich bis jetzt im Osten durchgemacht; doch mit Gottes Hilfe ging's noch immer gut. Ich sehne mich sehr nach meinem schönen Beruf; möge der Herr recht bald den ersehnten Frieden geben! . . .

Landsturmmann Friedrich Theisen
Landw. Division Königsberg, Inf.-Reg. 374, II. Bat., 6. Komp.

. . . Habe hier in Frankreich das Glück Orgel spielen zu können, so oft wir in Ruhe sind, denn in unserem Quartierdorf fehlt in der Kirche der Organist . . . Sonst geht es mir recht gut — soweit man da überhaupt von Gutgehen reden kann . . .

Engl. Zunhammer
I. Bayer. Landw.-Division, IV. Bayer. Landw.-Inf.-Regt., 9. Komp.

. . . Die Geschichte in der Kaserne ist mir zu langweilig geworden und deshalb habe ich mich freiwillig zur Gebirgstruppe nach Serbien gemeldet . . .

Em. Pakusa
11. Bayer. Inf.-Div., Ersatz-Depot, 3. Abteilung.

Lohner Franz. III. Bayer. Armeekorps, VI. Division, 11. Inf.-Rgt., 4. Komp.
Spallek Karl. I. Res.-Armeekorps, I. Res.-Div., 1. Res.-Inf.-Regt., 12. Komp., z. Zt. Poniewicz, Kurland. Kriegslazarett 128, Leichtkrankenabteilung.
Schubert Friedrich, z. Zt. Rekrutenabrichter, Augsburg, I. Ers.-Bat., III. Rekruten-Depot.
Sauer Franz, aus dem Militärdienst entlassen; nun wieder Domorganist in Salzburg.
Haimerl Michael ebenso; nun wieder Musiklehrer am Gymnasium und Studienseminar Metten.
Lodewykx N. H. Organist z. Zt. Cleve, Hagsche Straße Nro. 32, zugeteilt dem 18. Inf.-Regt. in Naarden bei Amsterdam.
Zimmermann Max, z. Zt. Augsburg, äußere Uferstraße 25, zugeteilt dem Pionier-Bataillon.

In **Münster** in Westfalen ist am 18. Januar der Organist der Liebfrauenkirche, Herr Anton Schlemann, Direktor der dortigen Kirchenmusikschule, nach schwerem Leiden im 59. Lebensjahre gestorben.

In der Stadtpfarrkirche zu **München—Pasing** fand am 23. Januar die Weihe der neuen, von der Firma W. Siemann & Co., München—Regensburg, erbauten Orgel — Opus 333 — nebst Kirchenkonzert statt.

Der Cäcilienverein **Sursee** (Schweiz) feierte in herkömmlicher Weise sein Titularfest, bei dem das nachmittägige Konzert in seinen Kompositionen ganz dem † Domkapellmeister Dr. Stehle gewidmet war.

In **Schneidemühl** (Posen) wurde am 15. Dezember die neue katholische Kirche benediziert und bei dieser Feier vom „Cäcilienverein" unter Seminarlehrer Jendrossek und Organist Mroz, Stehles Preismesse mit Orchester sowie Kompositionen des Dirigenten aufgeführt; die Choralgesänge wurden nach der *Editio Vaticana* gesungen.

Zum Domchorvikar in **Salzburg** wurde H. H. Dr. Drinkwelder am 1. Dezember 1915 ernannt; derselbe erteilt nebenbei Choral-Unterricht im Priesterseminar und habilitiert sich an der k. k. theologischen Fakultät. Die herzlichsten Wünsche zu einem segensreichen Wirken!

In **Neumarkt** i. O. feierte am 28. Januar der als Komponist und ehem. Domkapellmeister von Eichstätt bekannte Hofkapellenbenefiziat, Geistl. Rat Joh. B. Tresch, in geistiger und körperlicher Frische seinen 75. Geburtstag. Die besten Glück- und Segenswünsche!

Aus der Redaktionsstube

H. H. Pfarrer Skobel, Primkenau. „*Philomela Angelica Sacrorum Cantionum*" Alto, Tenore, Basso und 5 Geigen, ist mir nicht bekannt. Ohne Angabe des Druckortes bezw. Druckjahres ist dasselbe schwer aufzufinden; vielleicht weiß jemand aus dem Leserkreis näheren Aufschluß oder hat dasselbe in seiner Bibliothek stehen. Frdl. Gruß! — H. H. Matth. Srša, Rasinja (Kroatien). Die Gesamtausgabe der Werke Palestrinas und Vittorias ist bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. Die Palestrina-Ausgabe (Herausgeber Dr. F. X. Haberl) ist längst abgeschlossen und umfaßt 33 Bände; ebenso die Vittoria-Ausgabe (Herausgeber F. Pedrell) mit 8 Bänden. Der Preis des einzelnen Bandes betrug bei der Subskription 10 ℳ, darnach erhöhte sich derselbe auf 12 ℳ bezw. 15 ℳ. Erbitten Sie sich von der Firma Breitkopf & Härtel einen Katalog. Als eine der besten Klavierschulen gilt die von Lebert-Stark. — Der Unterzeichnete wünscht für sich und für einen Kollegen ein Klavierpedal, System Ahlheit, zu kaufen. Auf eine bezügliche Anfrage bei der erstellenden Fabrik in Deutschland wurde mir der Bescheid, daß jetzt wegen Mangel an Rohmaterialien keine Neulieferungen erfolgen. Vielleicht aber wären von deutschen Musikern, Anstalten etc. gebrauchte Klavierpedale zu erhalten. Gefällige Mitteilungen erbeten an: Lehrer J. H. Dietrich, Kirchberg (Kant. St. Gallen), Schweiz.

Bücher- und Musikalienmarkt folgt im März-Heft.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Quadflieg, Jak. (Op. 22a), **Chöre zu der Passion nach Johannes am Karfreitag** für 3Männerstimmen. Partitur 60 Pf. 3 Stimmen (à 10 Pf.) 30 Pf.

— — (Op. 22b), Ausgabe für 4stimmigen gemischten Chor. Zweite Auflage. Partitur 60 Pf. 4 Stimmen (à 10 Pf.) 40 Pf.

Suriano, Francesco, **Responsoria chori ad Cantum Passionis D. N. Jesu Christi** in Dominica Palmarum et in Feria VI. in Parasceve, 4 vocum. (Aus Repert. Musicae Sacrae, Bd. 2, Fasc. 3.) Partitur 60 Pf. Stimmen à 20 Pf.

— — **Passio D. N. Jesu Christi** ad 4 voces inaequales. (Partitur ist in Musica Div. Annus primus, Tomus IV. enthalten.) Stimmen 90 Pf.

Turba in Passione D. N. Jesu Christi secundum Lucam 4 vocibus aequalibus concinenda auctore ignoto saeculi XVI. (Aus Musica Sacra 1891, Nr. 1 u. ff.) Partitur 20 Pf.

Turbae Passionis D. N. Jesu Christi secundum Matthæum et secundum Joannem. Ad 4 voces aequales. Chöre zur Passion nach Matthäus und nach Johannes. Für 4 gleiche Stimmen. Herausgegeben von P. Peter Habets, O. M. J. Part. 40 Pf.

Lamentationen und Responsorien:

Griesbacher, P. (Op. 36), **Die Improperien** für vier gleiche Stimmen. Partitur 90 Pf. 4 Stimmen à 20 Pf.

Haberl, Dr. Fr. X., **Tria Motetta** trium auctorum, hievon für den Gründonnerstag und Ostersonntag bestimmt:

„In monte Oliveti" für 6stimmigen gemischten Chor von Orlando di Lasso.

„Haec dies" für 5stimmigen gemischten Chor von J. M. Nanino.

Haller, Mich. (Op. 97), **III Lamentationes Jeremiae Prophetae** ad IV et V voces inaequales. Partitur Mk. 1.30. Sopran-, Alt- und Tenorstimme à 30 Pf. Bariton- und Basstimme zusammen 40 Pf.

Hofer, A., **Responsoria ad Matutinum in Feria V, VI et Sabbato majoris Hebdomadae** ad 4 voces inaequales. Partitur 60 Pf.

Mitterer, Ign. (Op. 12), **XXVII Responsoria** in Matutinis Tridui sacri ad quatuor voces inaequales. Dritte Auflage. Part. Mk. 2.40. Stimmen Mk. 2.60.

— — (Op. 12b.) **XXVII Responsoria** in Matutinis Tridui sacri ad quatuor voces inaequales. Editio III post annos triginta iterum prelo subjecta et usui practico magis accommodata ab auctore. Partitur Mk. 3.60. 4 Stimmen (Sopran, Alt und Tenor à 60 Pf., Bass 80 Pf.) Mk. 2.60.

Nanino, J. M., **Fünf Lamentationen** für 4stimm. Männerchor. (Rep. Mus. Sacrae. Tom. I. Fasc. 8.) Partitur 80 Pf. Stimmen 60 Pf.

Palestrina, **Neun vierst. Lamentationen.** (Partitur ist in Mus. Divina, Ann. primus. Tom. IV. enthalten.) Stimmen 90 Pf.

— — **Oratio Jeremiae Prophetae** 6stimmig. (In Palestrina VI Moduli enthalten.) Part. Mk. 2.70. Stimmen Mk. 2.40.

Responsorien, die, der Karwoche von alten Meistern. (Partitur ist in Mus. Div. Ann. primus. Tom. IV. enthalten.) Stimmen Mk. 1.80.

Responsorium „In monte Oliveti" 6stimmig von Orlando di Lasso. (In Orlando die Lasso, VII Moduli enthalten.) Part. Mk. 3.—. Stimmen Mk. 2.60.

Strubel, Jak. (Op. 47), **Responsoria ad I. Nocturnum in Matutinis Tridui sacri** ad IV voces aequales. Partitur 80 Pf.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg.

Cantus in honorem S. Joseph

Sponsi B. M. V., Catholicæ Ecclesiæ Patroni.

1. Litaniæ, 2 vocum æqualium cum Organo
2. Hymnus, 3 vocum æqualium cum Organo
3. Invocatio S. Joseph, 3 voc. æqual. cum Organo.

Auctore **Michaele Haller.** Op. 103. Partitur Mk. 1.60, Stimmen 40 Pf.

VESPERTINUM

oder Vesper und Komplet für alle Sonn- und Feiertage nach der Vaticana.

Von P. W. J. Doll S. V. D. Volksausgabe ohne Antiphonen. 32°.
Broschiert 90 Pf., kartoniert Mk. 1.—, in Leinwandband mit Rotschnitt Mk. 1.20.

Ein Büchlein, wie es praktischer in dieser Form wohl nicht mehr sein kann. Das Volk singt sich, wie die Erfahrung vielerorts zeigt, bald mit Begeisterung in die Vespern an Sonn- und Festtagen hinein, weit mehr noch unsere studierende Jugend in den Erziehungsanstalten. Für solche ist das Büchlein. Eine rhythmisch feine Übersetzung der gebräuchlichsten Psalmen und Texte, die denkbar einfachste Methode für die Textverteilung auf die Psalmmelodien, handliches Gebetbuchformat, und eine durchgehends übersichtliche, zweckentsprechende Anlage des ganzen Werkchens sind seine grossen Vorzüge. Möchte es den Wunsch der Kirche verwirklichen helfen, den Vespergesang unter dem katholischen Volke, vorab in den Gottesdiensten der höheren Schulen, Konvikte und Seminarien wieder mehr und mehr zum Aufblühen zu bringen! E.

Ein billiger Auszug für die Hochfeste des Jahres befindet sich in Vorbereitung.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Soeben erschienen:

STABAT MATER

für zwei Sopran- und zwei Altstimmen mit begleitender Orgel

komponiert von **Michael Haller.** Op. 113.

Partitur Mk. 1.—. 4 Stimmen (à 10 Pf.) 40 Pf.

Missa in hon. Sancti Ludovici

für Soli, 4stimmig gemischten Chor
und Orchester (Orgel ad libitum)

komponiert von **Christoph Lorenz Kagerer.** Op. 18.

Partitur Mk. 2.50. Singstimmen (à 20 Pf.) 80 Pf.
Orchesterstimmen komplett Mk. 3.40.

Wiegenlied der Kriegerswitwe

für Sopranstimme mit Klavierbegleitung

komponiert von **I. Mitterer,** Op. 187. Text von Br. Willram. 30 Pf.

Kathol. Soldaten-Gesang- und Gebetbuch

Herausgegeben von **Vikar Schmeck.**

36.—40. Tausend.

Das Büchlein enthält 30 Liedernummern mit Noten und ist von bewährter, fachkundiger Hand zusammengestellt. Beigegeben sind eine kurze Mess-, Beicht- und Kommunionandacht, sowie eine Sammlung von Ablassgebeten.

Preis: bei Einzelbezug 25 Pf., bei 100 Exemplaren 22 Pf., bei 500 Exemplaren 20 Pf.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

610

49. JAHRGANG MÄRZ/APRIL 1916

MUSICA SACRA

UNIVERSITY OF MINN. RECEIVED APR 9 1952 LIBRARY

HERAUSGEBER DR. KARL WEINMANN
VERLAG VON FRIEDRICH PUSTET REGENSBURG

Digitized by Google

Inhalt

Über die Behandlung des Lateins im gregorianischen Choral. Von Univ.-Prof. Dr. Peter Wagner, Freiburg . . . . . S. 33

Die kirchlichen Bestimmungen über das Orgelspiel. Von Präfekt E. Schmid, Choral-lehrer am Priesterseminar Freising . . . . . S. 35

Bones „Cantate". Zu den Quellen der Lieder und Gebete. Von Professor Dr. Karl Bone, Düsseldorf . . . . . S. 38

St. Michael. Gedichtet von O. Kernstock — Komponiert von A. Sandhage . . . S. 44

Michael Hallers letzte Komposition . . . . . S. 45

Karl Loewes Oratorium: „Palestrina". Von Dr. Leopold Hirschberg, Dozent der Musikwissenschaft, Berlin . . . . . S. 47

Die Lehrerorganisten-Frage und die Trennung des Mesnerdienstes vom Schuldienste im Bayerischen Landtag . . . . . S. 52

Friedenskönigin. Gedichtet von A. Schmidlin — Komponiert von P. D. Johner O. S. B. S. 53

Schweigen und Ruhe . . . . . S. 54

Das erschlichene Solo . . . . . S. 59

Bücher- und Musikalienmarkt . . . . . S. 62

Aus der Redaktionsstube . . . . . S. 63

Für die heilige Osterzeit

aus dem Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Gesänge, Auferstehungschöre und Prozessionshymnen:

Bill, H. (Op. 22 a). **2 Hymnen** für neunstimmige Blechmusik (Flügelhorn, Tromba in B alto, Tromba I und II in Es, Tromba I und II in B basso, Althorn in B, Bariton, Bombardon), insbesondere für **Prozessionen** geeignet. Partitur 10 Pf. Bläserstimmen zusammen 50 Pf.

Diebold, Joh., **Improperien** für 4 Männerstimmen. (In Diebold Op. 45: Die 14 Nothelfer enthalten.) Partitur Mk. 2.—. Stimmen Mk. 2.—.

Griesbacher, Pet. (Op. 85), **Cantiones selectæ ex Officio Hebdomadæ sanctæ ad 3 et 4 voces æquales.** Partitur Mk. 1.80. Tenor I u. II à 80 Pf., Bass I und II zusammen Mk. 1.—.

Kleiber, L. (Op. 25), **Kirchliche Gelegenheitsmusik** für 4- bis 9 stimmige Blechmusik. **4 Prozessionsmärsche und 4 religiöse Stücke.** Der 9 stimmige komplette Satz Mk. 2.50. Jede Stimme einz. 30 Pf.

Mohr, Jos., **Mettenpsalmen** nach den Choralbüchern mit genauer Bezeichnung der Silbentrennung bei den Kadenzen. Mit oberhirtlicher Approbation. 12°. 60 Seiten. 20 Pf.

Molitor, Joh. B., **Offertorien vom Aschermittwoch bis Ostermontag** für 4 stimmigen Männerchor, enthaltend in Molitors (Op. 33) Cantus sacri (Sammlung von 110 Gesängen für 4 st. Männerchor). Partitur Mk. 6.80. 4 Stimmen à Mk. 2.40.

Offertorien, 2 stimmig, mit obligater Orgelbegleitung. **Band I, Heft 2,** die Offertorien der Heiligenfeste vom Advent bis zur österlichen Zeit. Partitur Mk. 2.—. Stimmen Mk. 1.—.

Band I, Heft 3, die Offertorien der Heiligenfeste während der österlichen Zeit. Partitur Mk. 2.—. Stimmen Mk. 1.—.

Band II, Heft 1, die Offertorien des Proprium de Tempore für 2 Singstimmen mit obligater Orgelbegleitung, beziehungsweise vier gemischte Stimmen. Vom 1. Adventsonntage bis Sexagesima inkl. Partitur Mk. 2.—. Stimmen Mk. 1.20.

Band II, Heft 2, die Offertorien des Proprium de Tempore für 2 Singstimmen mit obligater Orgelbegleitung, beziehungsweise vier gemischte Stimmen. Vom Sonntag Quinquagesima bis zum 2. Sonntag nach Ostern inkl. Partitur Mk. 2.—. Stimmen Mk. 1.60.

Officium Hebdomadæ Sanctæ. Continens varias cantiones sacras ex liturgia sacra Dominicæ Palmarum, Feriæ V. in Cœna Domini, Feriæ VI. in Parasceve et Sabbati Sancti IV, V, VI et VIII vocum æqualium et inæqualium, quarum auctor Thomas Ludovicus de Victoria Abulensis. Partitur Mk. 3.20. Stimmen: Sopran, Alt, Tenor à Mk. 1.40, Bass Mk. 1.20.

Quadflieg, Jak. (Opus 15). **Drei lateinische Ostermotetten.** 1. Sequentia: Victimæ paschali; 2. Offertorium: Terra tremuit; 3. Offertorium: Angelus Domini nebst einem Pange lingua für vierstimmigen Männerchor mit obligater Orgelbegleitung. Partitur Mk. 1.70. 4 St. (à 20 Pf.) 80 Pf.

Renner, Jos. sen. (Opus 35), **Auferstehungslieder:** Surrexit pastor bonus. Aurora cœlum purpurat. Tantum ergo. Für Sopran I und II, Alt (oder Tenor) und Bass (obligat) mit 4 stimmiger Blechbegleitung oder Orgel (nicht obligat). Partitur Mk. 1.—. Stimmen 40 Pf. Instrumentalstimmen 30 Pf.

Militärfreier, junger

Chordirigent und Organist, Absolvent der **Regensburger** und **Beuroner Kirchenmusikschule,** sucht Anstellung — ev. auch als Gesang- und Musiklehrer in einem Seminar oder Institut —, die ihm ein ideales, liturgisches Schaffen ermöglicht. Gefl. Offerten unter **„St. Cäcilia"** an die Exped. des Blattes.

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

49. Jahrg. ⁘ **1916** ⁘ | Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von **Dr. Karl Weinmann** Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg | **3. u. 4. Heft März u. April**

Über die Behandlung des Lateins im gregorianischen Choral

Von Univ.-Prof. Dr. Peter Wagner, Freiburg

Die mittelalterliche Behandlung des Lateins[1] im Gesange kann man in einem gewissen Sinne die liturgische nennen, denn sie war in der Zeit herrschend, welche unsere Liturgie geschaffen und sie gerade in den gregorianischen Gesängen als ihrem hervorragendsten Denkmal niedergelegt hat. Für sie setzt sich das Wort nicht lediglich aus langen und kurzen Silben zusammen; sie beruht vielmehr

a) einmal auf dem weniger materiellen, geistigeren Elemente des Wortakzentes, der die Silben zu einer Einheit verbindet. Dieser Akzent wurde von den Schöpfern des Chorals nicht als eine Länge aufgefaßt. Daraus ergab sich für die Melodiebildung, daß die Akzentsilbe nicht notwendig die am meisten mit Noten ausgestattete ist, sondern daß auch unbetonte Silben, die wir nach quantitativer Art kurze nennen, mit mehr wie einem Tone versehen werden konnten. Hier handelt es sich, wie es scheint, um eine Eigenart des Volkslateins der ersten Jahrhunderte n. Chr., welches die Grundlage für das Kirchenlatein abgab. Sicher hat das Vulgärlatein sich manche Freiheit gegenüber den Akzentregeln erlaubt, wie sie von den Grammatikern fixiert wurden, eine Eigenheit, die sich in den Choralmelodien widerspiegelt.[2]

b) Äußert der Wortakzent seine Macht namentlich in einfacheren Gesängen, die auf jeder Silbe nur oder fast nur einen Ton haben, also ganz oder meist syllabisch sind, so kann man zum Verständnis der Textbehandlung in den reichern, mehr oder weniger melismatischen Stücken des traditionellen Chorals auf einen analogen Vorgang in der Poesie hinweisen. Die Worte *ánimus, átavis, décus* haben den Wortakzent auf der ersten Silbe; *Maecénas, praesídium* auf der zweiten, und man würde es als einen Fehler rügen, wollte einer *animús, atavís, decús, Maecénás, praésidiúm* betonen. Doch verfährt die Poesie also im Interesse der Durchführung eines vorher existierenden metrischen Schemas. Man vergleiche die horatianischen Verse:

Maecénás atavís édite régibús und

O et praésidium ét dúlce decús meúm. Solche Dinge pflegt jedermann aus Respekt vor dem klassischen Altertum anzuerkennen, ohne sie zu kritisieren. Die

[1] Der Eifer und Fleiß in der Pflege des gregorianischen Chorals hat offensichtlich in letzter Zeit in deutschen Landen nachgelassen; die Ursachen für diese beklagenswerte Erscheinung sollen an dieser Stelle nicht näher dargelegt werden. Dagegen möge eine Schwierigkeit, die man immer wieder, besonders aus nicht akademisch gebildeten Kreisen, gegen den Choral erhebt: die Behandlung des Lateins, nach der demnächst erscheinenden neuen Auflage von Prof. Wagners ausgezeichnetem Büchlein „Elemente des gregor. Gesanges" (Regensburg, Fr. Pustet) hier kurz erörtert werden. Die Red.

[2] So wird sich die Behandlung des Wortes Lucia im Offizium der Heiligen (13. Jan.) erklären, diejenige mancher zusammengesetzten Wörter wie *perhibet (Alleluja ℣ Hic est discípulus), itaque (Comm. Pascha nostrum* von Ostersonntag) u. a. Andere auffällige Textbehandlungen im Choral dürften aus einer Übersetzung aus dem Griechischen zu erklären sein, wie z. B. *Aperis tu* (Grad. *Oculi* in Festo Corp. Christi) = Ἀνοίγεις. Bei ins Kirchenslavische übersetzten byzantinischen Texten ist Ähnliches festgestellt worden. Vgl. Wagner, Neumenkunde, 2. Aufl. S. 66. Anm.

Digitized by Google

lateinische Poesie beansprucht aber noch zahlreiche andere Vergünstigungen vor der Prosa, Wortumstellungen, sogar solche, die dem Versschema zuliebe die logische Folge zerstören, eine Freiheit, die niemals die schwungvollste Prosa sich angemaßt hat. Nicht selten endet der logische Gedanke mitten im Vers, statt mit diesem zusammen abzuschließen usw. Die Grammatiker und Musiker des Altertums, Dionys von Halicarnaß und Longinus bei den Griechen, Quintilian, Marius Victorinus, Varro und andere bei den Lateinern sprechen der Musik ganz allgemein das Recht zu, lange Silben zu verkürzen, kurze zu verlängern, d. h. kurze mit mehr Noten zu versehen, als lange.[1]

Das Mittelalter übernahm in diesen Dingen die Theorie und Praxis des Altertums. Wir lesen daher z. B. im Hymnus des heiligen Johannes Baptista: *Ut queánt laxis, Mira géstorúm, Sólve pólluti,* im Hymnus *O gloriosa Virginum: Vitám datám per Virginém;* spätere Dichtungen verhalten sich ähnlich, so der Hymnus zu den heiligen Schutzengeln: *Cústodés hominúm, Náturaé fragili, Coélestés comités* u. a.

Außer diesen Akzentverschiebungen kennt die liturgische Hymnodik, zumal die klassizistische, Wortverknüpfungen entgegen dem Versschema; so lesen wir im Adventshymnus: *Qui daemonis ne fraudibus | Periret orbis, impetu | Amoris actus, languidi | Mundi medela factus es.* Überall offenbart sich hier die Herrschaft des außerhalb des einzelnen Wortes, der Wortverbindung, ja selbst des Gedankens konstruierten metrischen Schemas. Die Kenner der Geschichte der Poesie belehren uns, daß die Wurzel dieser Freiheiten gegenüber der gewöhnlichen Aussprache und Verbindung der Worte in dem musikalischen Vortrage liegt. Die Verse und Strophen wurden im ältesten Stadium der Poesie einer vorher existierenden Weise angepaßt. Das Recht, nach Bedarf die Silben zu kürzen oder zu verlängern, besaß aber die Musik auch für mehr oder weniger prosaische Texte.

Nicht daß sich der gregorianische Choral um die Wortakzente und Länge oder Kürze der Silben nicht kümmerte; er beansprucht nur das Recht, in gewissen Fällen die Musik als gleichberechtigte Potenz neben den Text zu setzen. Die alte Choralmelodie hat einen Rhythmus zur Voraussetzung, dessen Eigenart noch heute eine gewisse Selbständigkeit gegenüber dem Worte zu rechtfertigen scheint. Die Fälle von Akzentverschiebungen und Dehnungen kurzer Silben im Choral sind aber nicht über das Maß zahlreich. Überhaupt geht der Choral in der musikalischen Ausdeutung des Textes lieber auf seinen Gedanken, Stimmungsgehalt und liturgischen Zweck ein, als auf die äußerliche Verbindung von langen und kurzen Silben.[2]

Uns Deutschen bereitet allerdings die grundlegende Verschiedenheit unserer Muttersprache und des Lateinischen in solchen Dingen einige Schwierigkeit. Akzentverschiebungen und Ähnliches hat die deutsche Poesie nie gekannt; wir würden sie noch heute als einen Verstoß gegen die richtige Aussprache tadeln. Von selbst übertragen viele diese Besonderheit der deutschen auf die liturgische Sprache und wundern sich, wenn diese anderen Normen folgt. Sie verfallen so in einen ähnlichen Fehler, wie unsere westlichen Nachbarn, die oft das Lateinische so aussprechen, als ob es französisch wäre. Auch die mehrstimmige Kirchenmusik rückt in der Verbindung von Wort und Ton zur Gesangsmelodie die prosodischen Verhältnisse mehr in den Vordergrund; vielleicht war sie durch die Technik des kontrapunktisch-imitatorischen Stimmengewebes dazu gezwungen,[3] wenn sie nicht auf das Verständnis des Textes verzichten wollte.

[1] Vgl. die von der *Paléographie Musicale* t. IV p. 66 ff. zusammengestellten Zeugnisse.

[2] Man vgl. damit, was Gregor der Gr. gegen Ende der Praefatio seiner Moralia zur Verteidigung der sprachlichen Eigentümlichkeiten der Hl. Schrift sagt: „*Indignum vehementer existimo, ut verba coelestis oraculi restringam sub regulis Donati.*"

[3] Dennoch sind in den Werken selbst der anerkannten Meister kirchlicher Polyphonie Tonreihen auf unbetonten Silben durchaus keine Ausnahme. Eine große Zahl hat Molitor, Nachtridentinische Choralreform zu Rom I 193 ff. und II 219 ff. (diese bei Palestrina) nachgewiesen.

Digitized by Google

Die kirchlichen Bestimmungen über das Orgelspiel

Von Präfekt E. Schmid, Chorallehrer am Priesterseminar Freising

I. Wie ist die Orgel zu spielen?

Die Orgel kommt beim Gottesdienst[1] in Betracht als Solo- und als Begleitungsinstrument.

Für das Solospiel der Orgel gelten folgende Sätze:

1. Das Spiel des Organisten sei wie die Kirchenmusik überhaupt (nach dem *Motu proprio* von 1903, n. 18 vgl. mit n. 2) heilig, künstlerisch und universell.

a) Die Forderung der Heiligkeit schließt den Gegensatz: Weltlichkeit,[2] aus. Das Orgelspiel wird desto heiliger sein, je mehr es sich der heiligen Handlung am Altar anschließt. Das gilt schon für das Vorspiel, das sich in Tonstärke und Klangfarbe nach dem Rang und dem Charakter des Festes richten soll. Der Organist hält sich als Musiker an die Regel, daß er das Vorspiel zu einem einzelnen Satz in der Taktart, dem Tempo, oft auch in der Wahl des Themas oder der Melodie dem einzuleitenden Tonstücke anpassen solle; die Klangfarbe bemißt er nach dem mehr freudigen oder mehr ernsten Charakter des betreffenden Satzes oder Liedes. So möge er denn als Kirchenmusiker überdies der liturgischen Bedeutung des einzuleitenden Tonstückes Rechnung tragen. Damit gelangt man zur zweiten Forderung, die an das Spiel des Organisten zu stellen ist.

b) Künstlerisch ist das Orgelspiel nicht bloß durch den Inhalt, der schon durch die Forderung der Heiligkeit berührt wird, sondern auch durch die Form, deren Wahl von der Eigenart des Instrumentes,[3] von der Rücksicht auf die heilige Handlung und vom guten Geschmack diktiert wird. Es begründet einen Unterschied, ob das Solospiel eine liturgische oder eine außerliturgische Feier auszuschmücken hat; für den ersteren Fall ist ein strengerer Maßstab anzulegen. Aber auch bei einer liturgischen Feier kann das Nachspiel am Schluß etwas freier gehalten sein, wie ein Zwischenspiel während derselben. Das Talent, der Geschmack und die Schulung des Organisten, besonders sein liturgisches Verständnis, sein frommer Sinn und seine Bescheidenheit können im Solospiel zum Ausdruck kommen.

c) Universell ist das Solospiel des Organisten dann, wenn Hörer und Beter anderer Nationalitäten keinen berechtigten Anstoß an seiner Eigenart nehmen können.

2. „Es ist nicht erlaubt, dem Gesang lange Instrumentalvorspiele voranzuschicken oder ihn mit Zwischensätzen zu unterbrechen." (*Motu proprio* von 1903, n. 17.)

Interessant ist hier der Wortlaut des italienischen Originales und der ebenfalls authentischen lateinischen Übersetzung: *„Non è permesso di premettere al canto lunghi preludi o d'interromperlo con pezzi di intermezzo." — „Non licet cantui instrumentis late praeludere neque iisdem exordiorum moram facere."* Der italienische Text verbietet besonders die Einschiebung ganzer Vortragsstücke. Die lateinische Übersetzung läßt einen Beweggrund dieses Verbotes erkennen: Die gottesdienstliche Feier soll nicht durch unnötige Zwischenspiele verlängert werden. So wird man z. B. den Introitus beginnen, sobald der Priester am Altar angelangt ist und die Überleitung zum *Kyrie* namentlich in den Ämtern ohne Weihrauch möglichst kurz machen. Das *Agnus Dei* wird man zugleich mit dem Priester beginnen, nicht erst nach dem *„Domine, non sum dignus"*.

Betreffs der Begleitung durch die Orgel schärft das *Motu proprio* (n. 16) ein: „Da der Gesang immer die erste Stelle einnehmen muß, sollen ihn die Orgel und die anderen Instrumente unterstützen, niemals unterdrücken."

---

[1] Über Orgelweihe *(Rituale Rom., pag. 38*)* vgl. *Musica Sacra* 1915, S. 191.

[2] Wenn ein Organist z. B. eine Erinnerung an eine Opernarie in seinem Spiele vorbrächte, so wäre das für diejenigen Zuhörer, die den Anklang herausfühlen, nicht weniger störend, wie wenn ein Vorbeter mitten unter den Gebetsworten die zu jener Arie gehörigen Textworte zitierte.

[3] *Motu proprio* von 1903, n. 18.

Digitized by Google

II. **Wann** ist die Orgel zu spielen?

Der Gebrauch der Orgel ist so allgemein geworden, daß es am einfachsten ist die Fälle hervorzuheben, für welche ein Verbot des Orgelspieles besteht.

1. In der Advent- und Fastenzeit ist das Orgelspiel verboten beim liturgischen Gottesdienst (Messe und Stundengebet). In den Volksandachten und in den stillen Messen, bei denen Kirchenlieder und dergleichen gesungen werden, ist wenigstens bei uns das Orgelspiel für die Begleitung, aber auch für Vor- und Nachspiele durch Gewohnheitsrecht gestattet.[1]

In folgenden Fällen gestatten indes die Rubriken selbst das Orgelspiel während der Advent- und Fastenzeit.

a) Am 3. Adventsonntag *(Gaudete)* und am 4. Fastensonntag *(Laetare)* im Amt und in der ersten und zweiten Vesper.[2]

b) In den sogenannten Engelämtern am Samstag, wenn eine solche Gewohnheit besteht.[3]

c) An den Festen und Tagen, welche von der Kirche mit Feierlichkeit *(cum solemnitate)* begangen werden, wie z. B. an den Festen der heiligen Matthias, Thomas von Aquin, Gregor des Großen, des heiligen Joseph, Mariä Verkündigung, Mariä Unbefleckte Empfängnis und ähnlichen, in allen feierlichen Ämtern mit freudigem Charakter,[4] in allen feierlichen Votivämtern mit *Gloria* und *Credo*,[5] am Gründonnerstag bis zum Schluß des *Gloria* und am Karsamstag vom Anfang des *Gloria* an. An der Vigil von Weihnachten darf immer Orgel gespielt werden, selbst wenn sie auf den 4. Adventsonntag fiele.

d) Desgleichen ist das Orgelspiel in der (Advent- oder) Fastenzeit erlaubt, wenn die erste heilige Kommunion der Kinder gefeiert wird oder ein Amt (oder Offizium) zu Ehren des heiligen Joseph stattfindet.[6]

e) Orgelspiel ist entsprechend immer dann,[7] wenn der Bischof in die Kirche einzieht oder hernach dieselbe verläßt.

f) Eigens erwähnt das *Caer. ep.*,[8] daß die Begleitung der Gesänge durch die Orgel, nicht aber Vor-, Zwischen- und Nachspiele an den Werktagen der Advent- und Fastenzeit gestattet sei. Hieher gehört auch die unter Nummer 3 erwähnte Erlaubnis bezüglich der Orgelbegleitung.

2. Das ganze Jahr hindurch, nicht bloß in der Advent- und Fastenzeit, ist das Orgelspiel verboten

a) im Totenoffizium und in den Totenämtern; doch gilt die unter No. 3 erwähnte Erleichterung;

b) zur Begleitung der priesterlichen Altargesänge einschließlich der Gesänge des Diakons und Subdiakons;[9]

---

[1] Für die Anerkennung solcher Gewohnheiten sprechen in diesem Falle noch besondere Erwägungen, die Drinkwelder (Gesetz u. Praxis, S. 163) hervorhebt.

[2] Das *D. a.* 2245 gebraucht der Anfrage entsprechend sogar den Ausdruck: *Organa . . . pulsari debere*, die Orgel solle gespielt werden.

[3] *D. a.* 2424 ad 4. — Gewohnheitsrechtlich wird die Orgel bei allen Engelämtern gespielt.

[4] *Caer. ep.* I, cap. 28, n. 2.

[5] *D. a.* 235 ad 12.

[6] *D. a.* 3448, dub. XI. — Ausdrücklich verboten ist aber das Orgelspiel an den Sonn- und Werktagen der Advent- und Fastenzeit (mit Ausnahme der Sonntage *Gaudete* und *Laetare* und der *Vig. Nativ.*), wenn das vierzigstündige Gebet abgehalten wird.

[7] *Caer. ep.* I, cap. 28, n. 3: *„Quotiescumque"*. Advent- und Fastenzeit bedingen also keine Ausnahme.

[8] Lib. I, cap. 28, n. 13.

[9] Zweifelt man im einzelnen Fall, ob etwas ein „Altargesang" sei, so denke man an den Gegensatz: Gesang des Levitenchores. Was von der *Schola* im Presbyterium, sei es von allen oder von einzelnen Sängern derselben, ehedem auszuführen war, ist kein Altargesang. Vgl. *Motu proprio* von 1903, n. 12: „Mit Ausnahme der Melodien, welche nur vom Zelebranten beim Altare und den Altardienern gesungen werden und in welchen ausschließlich gregorianischer Gesang ohne Orgelspiel zum Vortrag kommt, ist der übrige liturgische Gesang den Leviten anvertraut."

Digitized by Google

c) in den mancherorts an Freitagen in violetten Paramenten stattfindenden Votivämtern vom Leiden Christi.[1]

Betreffs der Begleitung des Offiziumsgesanges bestimmt das *Caeremoniale episcoporum,* während der feierlich abgehaltenen Matutin an höheren Festen könne die Orgel wie auch in der Vesper von Anfang an gespielt werden. In den anderen Teilen des kirchlichen Stundengebetes sei das Orgelspiel nicht üblich; doch könne die Gewohnheit, in den übrigen Horen, namentlich in der Pontifikalterz Orgel zu spielen, beibehalten werden.[2]

3. Für die manchmal sehr schwierige Durchführung dieser Bestimmungen hat die neueste Zeit Erleichterungen gebracht. Für den Notfall ist das Orgelspiel zur Begleitung und Unterstützung des Choralgesanges auch in jenen Fällen gestattet, in denen es an sich verboten ist. Vor- und Nachspiele sind damit nicht zugelassen.[3] Diese Vergünstigung für die Begleitung des Choralgesanges wurde durch einen weiteren Erlaß auf den mehrstimmigen Gesang ausgedehnt,[4] der mithin auch im Falle der Not[5] begleitet werden darf. Immer aber bleibt verboten die Begleitung des Lektionsgesanges in der Matutin des Totenoffiziums,[6] des Passionsgesanges, der ganzen Matutin an den letzten drei Kartagen und der priesterlichen Altargesänge (z. B. Präfation, *Pater noster,* Orationen).

Das Harmonium erfreut sich gegenüber der Orgel keiner Begünstigung durch die Dekrete. Wenn also das Orgelspiel verboten ist, hat auch das Harmonium zu schweigen. Ausdrücklich ist es verboten das Harmonium oder Saiteninstrumente beizuziehen zur Begleitung der Lamentationen, der Responsorien und des Psalmes *„Miserere"* an den drei letzten Tagen der Karwoche. Auch eine diesbezügliche Gewohnheit begründet keine Entschuldigung.[7]

Die Verbote des Orgelspieles sind nicht so schwierig zu befolgen als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Die unter No. 1 erwähnten Weisungen beziehen sich zunächst nur auf Ämter und auf das liturgische Stundengebet, nicht auf stille Messen mit Volksgesang, Volksandachten u. dgl. Damit soll nicht gesagt sein, daß außerliturgische Andachten in der Advent- und Fastenzeit ohne jedes Bedenken begleitet werden sollten. So wird z. B. für den Gründonnerstag abend und den Karfreitag früh die Begleitung von Gesängen durch Orgel oder andere Instrumente vor ausgesetztem Allerheiligsten *„attenta antiqua consuetudine",* in Ansehung einer alten Gewohnheit gestattet, nicht aber ohne weiteres als selbstverständlich erachtet.[8] Es wäre auch schade, wenn die Gewohnheit in der Advent- und Fastenzeit so wie sonst Orgel zu spielen den Unterschied der kirchlichen Zeiten in dieser Hinsicht verwischen würde. Vermag doch das Schweigen der Orgel ganz vorzüglich den Ernst der betreffenden kirchlichen Zeit zum Bewußtsein zu bringen. Gewiß ist es wünschenswert, daß z. B. in den sogenannten Singmessen während der Advent- und Fastenzeit das Orgelspiel auf die bloße Begleitung der Gesänge (mit vorhergehender Angabe des Tones oder Akkordes) beschränkt bliebe.

---

[1] *D. a.* 3922, § 4, n. 2. [2] Lib. I, cap. 28, n. 7. [3] *D. a.* 4265 ad 2.

[4] Dekret vom 22. März 1912.

[5] Zur Erklärung des Begriffes „Notfall" ist interessant, was Kardinalvikar Respighi in einem *Regolamento* über Kirchenmusik (1912), das sich allerdings nur an die Stadt Rom wendet, ausgesprochen hat: „An den Ferien und Sonntagen der Advent- und Fastenzeit, außer *„Gaudete"* und *„Laetare"*, ist jegliches Instrument verboten, sogar zur Begleitung der Stimmen. Doch kann man eine diskrete Orgel- oder Harmoniumbegleitung bloß zur Unterstützung der Stimmen dulden, aber nur für den gregorianischen Choral und im Notfall, dessen Konstatierung wir uns vorbehalten. Das Spiel jeglichen Instrumentes, sei es auch nur zur Begleitung der Stimmen, bleibt durchaus verboten in den liturgischen Funktionen der drei letzten Tage der Karwoche." *Revue du chant grég.* Grenoble XX (1911/12), 153 s.

[6] *D. a.* 4243 ad 5.

[7] *D. a.* 4111. Allerdings war dieses Dekret nur nach Pisa gerichtet, wurde aber von der *S. R. C.* selbst als allgemein verbindlich bezeichnet (4156 ad 2) mit Verweis auf das *Motu proprio* von 1903 — gemeint ist jedenfalls n. 12 desselben — und auf das *Decr. Urbis et Orbis* vom 8. Jan. 1904 (4131). Noch einmal wird (4156 ad 2) eingeschärft, daß auch eine in der Anfrage erwähnte unvordenkliche Gewohnheit die Begleitung der Lamentationen nicht erlaubt mache.

[8] *D. a.* 3804 ad 2. In demselben Dekret, unter derselben Ziffer wird hingegen die Begleitung der Lamentationen etc. kurzweg abgelehnt.

Digitized by Google

Bones „Cantate“

Zu den Quellen der Lieder und Gebete

Von Professor Dr. Karl Bone, Düsseldorf

2. Ursprungsangaben [1]

Advent

Nro.

1.[2] Laß erschallen die Posaune. Ganz Original von Bone.
2. O Schöpfer aller Herrlichkeit. O.-Übers. v. B.
3. Komm, Heiland, Retter. O.-Übers. v. B.
4. Tauet, Himmel, den Ger. Die letzten 4 V. v. B.
5. In diesen dunkeln Tagen. Ganz O. v. B.
6. Ach, wie langsam gehn die Stunden. Aus Tochter Sion.
7. Herr, sende, den du senden willst.[3] O.-Bearb. v. B.
8. Ach komm, o komm, Emmanuel. O. v. B. (nach d. Lat.)
9. O Heiland, reiß die Himmel auf. Aus Psälterlein u. a.
10. Die Blume fällt, das Gras verdorrt. O. v. B. (Is. 40.)
11. Eine ernste Stimme schallet. Ganz O. v. B.
12. Das Zeichen ist geschehen. Ganz O. v. B.
13. Die Nacht ist hin. O. v. B. (Röm. 13.)
14. Aus hartem Weh. O.-Bearb. v. B. nach sehr altem.
15. Ave Maria, gratia plena. O.-Bearb. des alten (B.)

[15b.] Dasselbe in anderer Form.

16. Singt auf, lobt Gott. O.-Bearb. des alten (B.)
17. Es ist ein Tau gefallen. Ganz O. v. B.
18. Der Himmel, der verschl. war. Aus Tochter Sion.
19. Schon naht die letzte Zeit. O. v. B. mit Motiv u. Mel. des alten „Mein Zeit läuft jetzt“.
20. Wohlauf, nun laßt. Aus Psälterlein u. a., fast wörtlich.

Weihnachten

21. A solis ortus.
22. Vom Aufgang bis zum. O.-Übers. v. B. (Nro. 21.)
23. O Heiland Jesu. O.-Übers. v. B. (Christe redemptor.)
24. Komm Gott, komm Herr. Nach Psälterlein u. a.
25. Still leuchtete der Sterne Pracht. Ganz O. v. B.
26. Es kommt ein Schiff geladen. Alt (einige Änderungen).
27. Nun singet von der Blume. Ganz O. v. B.
28. Es ist ein Ros' entspr. Bearb. des alten (v. B.)
29. Es kam ein Engel. Bearb. des alten (v. B.)
30. Ihr Hirten erwacht. Fast ganz O. v. B.
31. O selige Nacht. Bek. neueres Lied.
32. Heiligste Nacht. Bek. neueres Lied.
33. Gegrüßet seist du. Ganz O. v. B.
34. Als ich bei meinen Schafen. Das alte fast wörtl.
35. Sei willkommen. O. v. B. (außer der ersten Str.)

Nro.

36.[4] Mit süßem Freudenschall. O.-Bearb. v. B. (nach In dulci iubilo).
37. Gelobt seist du. O. v. B.
38. Laßt uns das Kindlein grüßen. O.-Bearb. v. B.
39. Dich grüßen wir. Das alte fast wörtlich.
40. Still geschwinde. Aus Tochter Sion.
41. Kommt, laßt uns. Bekanntes neueres (Herold).
42. Freut euch des Tags. O.-B. eines alten L.
43. Auf, Christen, singt. Bek. neueres L.
44. Dank sagen wir alle. Übers. v. Grates nunc.
45. Der Tag, der ist so freudenreich. Bearb. des alten (v. B.)
46. Ein Kindelein so löbelich. Die alten Strophen.
47. Gelobet seist du. Das alte fast wörtl.
48. Menschen, die ihr wart verl. Bek. neueres L. (Trier.)
49. Freut euch, ihr Chr. O. v. B. (einige Motive aus Psälterlein „Am Weihnachtsabend in der Still'.“
50. Alle Menschen, freuet euch. O. v. B., nach Puer nobis nascitur.
51. Uns ist ein Kindlein heut geborn. O.-B. ganz frei nach Psälterlein.
52. Uns ist geborn ein Kindelein. O.-B. ganz frei nach Psälterlein.
53. Nach Bethlehem zu eilen. Ganz O. v. B.
54. Zu Bethlehem geboren. Das alte wörtl.
55. Mein Herz bring' ich. Nach einem alten im alten Erfurter Gesangbuch.
56. Dein' große Lieb'. Zieml. frei nach einem alten im alten Erf. Ges.-B.
57. O ihr Himmel, schauet an. Aus dem a. Erf. Ges.-B., fast wörtl.
58. Was, o Himmel, ist geschehen. O. v. B. nach „Altitudo, quid“.
59. O Wunder groß! Nach einem alten (Hadamarer Ges.-B.)
60. Wo ist das Kind. Nach Erf. Ges.-B., zieml. wörtlich.
61. Sag, Gott. Nach dem alten, zieml. wörtlich.
62. Schau, Christ, wie Christus. Nach d. Psälterlein mit Auslassungen.
63. O Kind, du wahrer. Nach Psälterlein, zieml. wörtlich.
64. Als Gott Mensch. Nach d. alten, zieml. wörtlich.
65. Der Menschen Heil. Nach d. alten (Psält.), zieml. frei.
66. Das Heil der Welt. Nach d. alten, zieml. wörtlich.
67. Lobt Gottes Sohn. Nach Psälterlein „Mensch Gottes Sohn“, zieml. wörtlich.
68. Ein Kind, geborn. Nach d. alten (Psälterlein).
69. In einem Kripplein. Nach dem Altdeutschen (H. v. Laufenberg).

[1] „NB. Beigeschrieben im Dezember 1857 meist nach frühen Notizen. (Vielleicht einige Irrtümer.)“
[2] Die fett gedruckten Nummern bezeichnen die Lieder der 1. Auflage.
[3] Bearb. der 7 großen Antiphonen.
[4] 1. Aufl. „Nun singet überall“ (Nro. 36).

Digitized by Google

Nro.

70. Dem großen Martyrer (Steph.) Ganz O. v. B.
71. St. Stephanus. Nach d. Erf. Ges.-B.
72. Gott grüß euch. Bearb. nach d. alten Übersetzung.
73. Ihr Kindlein auserkoren. O. (v. B.)
74. Das alte Jahr verflossen ist. O. (v. B.)

Neujahr; Fest der Beschneidung

75. Lobpreiset all. O. (v. B.)
76. Das ist das wahre. Nach einem alten.
77. Es ist ein Kindlein. Nach dem alten.
78. Freut euch alle. Nach einem alten.
79. Jesus, Jesus, Jesus. Nach einem alten.

Fest der Erscheinung (Dreikönig)

80. Was ist, daß du. O.-Übers. (v. B.) „Hostis Herodes".
81. Sion auf, werde licht. Ganz O. v. B.
82. Es führt' drei König'. Nach d. alten, zieml. wörtlich.
83. O ihr königl. Männer. Nach d. alten, zieml. wörtlich.
84. Jesu dulcis. Kirchenhymnus.
85. Jesus, wie süß. O.-Übers. v. B. (außer dem Anfang).
86. Jesus ist ein gar süßer Nam'. Nach d. alten.
87. Jesus ein süßer Name ist. O. (v. B.)
88. Jetzt und zu aller Frist. Nach d. alten.
89. Wie lieblich bist du mir. Nach d. alten.
90. Wie lieblich bist du mir. (Cant.) O. v. B.

Fastenzeit

91. Tu auf, tu auf. Bearb. nach d. alten.
92. Jesus ruft dir. Bearb. nach d. alten.
93. Sag, was hilft. Bearb. nach d. alten.
94. Weg, irdische Gaben. Nach einem alten.
95. Zu dir in schwerem Leid. O. v. B., nach gegebner Mel.
96. Dich, o Jesu, ruf' ich an. O. v. B.
97. Wann wird doch mein Jesus kommen. Bearb. nach d. alten.
98. Christ spricht zur Seel'. Bearb. nach d. alten.
99. Gott, vor deinem Angesichte. Bekanntes neueres L.
100. O du gestrenger Richter mein. Bearb. nach d. alten.
101. Erbarm' dich mein. Erfurter Ges.-B., zieml. wörtlich.
102. O Christe Jesu. Nach einem alten.
103. Liebreichster Gott. Nach Erf. Ges.-B., zieml. frei.
104. Erbarme dich, Gott. Nach bekannter neuerer Bearb.
105. Barmherz'ger Gott. O.-Bearb. v. B.
106. Ich ruf' zu dir. Nach d. alten bei Ulenberg.
107. Zum Herrn ruf' ich. O.-Bearb. (v. B.)
108. Zu dir, o Gott. O.-Bearb. (v. B.)
109. Du milder Schöpfer. O.-Übers. v. B. (Audi benigne).
110. Vater von dem Himmelsthron. Bekanntes neueres L.
111. O Lamm Gottes. Das alte.
112. O du hochheil'ges Kreuz. Nach d. alten.
113. Liebes Kreuz. Nach d. alten.
114. Sei, heil'ges Kreuz. O.-Bearb. v. B. (Crux ave.)[1]

Nro.

115. Jesus an dem Kreuzesstamm. O. v. B. nach Prosaandeutung in Spee, Gold. Tugendbuch S. 567.
116. Ach, wer gibt mir Taubenflügel. O.-Bearb. v. B. (Ecquis binas.)
117. Dich, o Heil der Welt. O. v. B. nach Ave mundi salutare.
118. O wie entstellt. Nach d. alten.
119. O Seel' in aller Angst. Nach d. alten (frei).
120. Sei gegrüßt. Nach d. alten.
121. Jesu Christe. Alt.
122. O du verwundter Jesu. Nach d. alten.
123. Nun, o Jesu. Nach einem alten (Paderborn).
124. Jesu, dein Blut. Nach d. alten.
125. Die Seele Christi. Nach d. alten (Siles.).
126. Vexilla regis. Der Kirchenhymnus.
127. Des Königs Fahnen. O.-Übers. v. B.
128. Jesu, der du Blut. Bekanntes neueres L.
129. O Mensch, gedenke. O.-Bearb. nach einem alten des Hadamar'schen Ges.-B.
130. Schöpfer Himmels. O.-Bearb. nach d. alten (Paderborn.) Ges.-B.
131. Ach Jesu, ach. O. v. B.
132. Da Jesus in den Garten ging. Nach d. alten.
133. Ach Jesu, ach unschuld. Nach d. alten.
134. O christlich Herz. Nach d. alten, zieml. wörtlich.
135. O Herzeleid. Nach d. alten, zieml. frei.
136. Bei finstrer Nacht. Nach d. alten (v. Spee).
137. O Trauerzeit. Nach einem alten.
138. Jesus betet. Nach einem alten (aus Drolshagen).
139. Jesus zum Tod. Nach einem alten (Erfurt).
140. Ach, was Kummer. Nach einem alten (aus Drolshagen).
141. O süßer Jesu. Frei v. B. nach einem alten des Hadamar'schen Ges.-B.
142. Himmel und Erd'. Nach d. alten.
143. Ihr Felsen hart. Nach d. alten.
144. Mein Volk, mein Volk. O.-Bearb. v. B. (O populo.)
145. Hebet Augen. Frei nach d. neueren.
146. Ihr Sünder, kommt. Nach einem alten (aus Drolshagen).
147. Da Jesus an dem Kreuze. Nach d. alten.
148. Tief erschüttert. Bekanntes neueres L.
149. O Jesu mein. Nach einem alten.
150. Am Kreuze. O. v. B. (?)
151. O Traurigkeit. Nach d. alten, fast wörtlich.
152. Weint, ihr goldnen. Nach einem alten.
153. Trauert, ihr. Bekanntes neueres L.
154. O du mein Volk. Nach bek. neuerer Bearb.
155. Heil'ges Kreuz. O.-Übers. v. B. (Crux fid.)
156. Preis, Ehr'. Nach alten Strophen.
157. Herr Christe. Nach alter Übers. (Rex Christe.)
158. O Herr, Gott. O.-Übers. v. B. (Rex Christe.)
159. Jesu, wer soll. Nach einem alten.
160. Betracht' bei dir. Nach d. alten.
161. Als Jesus von seiner M. O. (v. B.) nach altem Gebetszettel.
162. Maria ging mit Schmerzen. Nach einem alten.
163. Stabat mater dolorosa.
164. Christi Mutter. O.-Übers. v. 163 v. B.
165. O Herz, o du betrübtes. Nach d. alten, zieml. wörtlich.
166. Mit was Trauern. Nach d. alten.
167. Wer soll sein. Nach einem alten.
168. Gloria, laus et honor. Die Übers. nicht v. B.

[1] Vgl. Nro. 155, 209 und 210.

Digitized by Google

Nro.

169. Sion auf! es naht. O. v. B.
170. Singt dem König. Bekanntes neueres L.

Ostern

171. Christus ist erstanden. Nach d. alten, fast wörtlich.
172. Der schöne Morgen. O.-Übers. v. B. (Aurora lucis.)
173. Christus ist auferstanden. Nach d. alten.
174. Der Herr ist auferstanden. O. v. B.
175. Wahrer Gott (1. und 2.) Bekanntes neueres L.
176. Ad coenam agni. Kirchenhymnus.
177. Zu dieses Lammes. O.-Übers. v. 176 v. B.
178. Victimae paschali. Sequenz.
179. Kommt, Christen. O.-Übers. v. 178 v. B.
180. Salve festa dies. Kirchenhymnus.
181. Gegrüßt, o Tag. O.-Übers. v. 180 v. B.
182. So hoch und heilig. Nach d. alten.
183. Alleluja! Dies ist der Tag. O. v. B.; viell. einzelne Züge aus altem.
184. Erstanden ist der h. Chr. Nach d. alten, zieml. wörtlich.
185. Freu dich, du. Nach d. alten, zieml. wörtlich.
186. Erstanden ist Herr Jesus. Nach d. alten (Psälterlein).
187. Am Sonntag, eh'. Nach d. alten.
188. Nicht ruhen Magdal. Nach d. alten.
189. Der Heiland erstand. O. v. B.
190. Das Grab ist leer. Bekanntes neueres L.
191. Christus ist auferst. Nach d. alten (frei).
192. Es freut sich billig. Nach alten Strophen.
193. Im Kreuz ist Sieg. O. v. B., viell. einige ältere Züge.
194. Alleluja laßt uns s. O. v. B.
195. Nun singt dem Herrn. O. v. B.
196. Triumph, Triumph!
197. Die ganze Welt. Nach d. alten, zieml. wörtlich.
198. Ist das der Leib. Nach d. alten, fast wörtlich.
199. Es ist erstanden. Nach d. alten, zieml. wörtlich.
200. Alleluja! Lebendig heut. Fast O. v. B. (Psälterlein.)
201. Seele, dein Heiland. Bekanntes neueres L.
202. Laßt uns erfreuen. Nach d. alten.
203. O, was ein großer Schmerz. Nach d. alten.
204. Regina coeli.
205. Königin des Himmels. Nach d. alten (zu Regina coeli).
206. Freu dich, du Himmelskönigin. Nach d. alten.
207. Maria, hohe Himmelsfrau. Nach d. alten (Anfang v. B. ?)
208. Glorreiche Himmelskönigin. Bekannt. neueres L.

Bittwoche

209. Wer sich des Maien freuet. Nach d. alten (Erfurt).
210. Der Mai mit seinen Rosen. Nach d. alten (Erfurt).
211. Vater unser, der du wohnest. O. v. B.
212. O Vater, hoch da droben. Nach einem alten (frei ?)
213. O ew'ger Gott. Nach d. alten.
214. Gelobt sei Gott der Vater. Nach d. alten.
215. O Gott, streck' aus. Nach d. alten.
216. Jesus, zu dir rufen wir. Nach d. alten.
217. Ihr Christen, betet an. Bekanntes neueres L. (?)
218. Strenger Richter. Bekanntes neueres L.

Nro.

219. Gott unser Herr. Nach Ulenberg.
220. Wann ins grüne Feld. Nach d. alten, fast wörtlich.

Christi Himmelfahrt

221. Jesu, nostra redemptio. Kirchenhymnus.
222. O unser Heil. O.-Übers. v. 221 v. B.
223. Festum quod colimus. Hymnus.
224. Der hohe Festtag heut. O.-Übers. v. 223 v. B.
225. Christus fuhr auf gen. Nach d. alten.
226. Heut ist gefahren. Nach d. alten.
227. Christus fährt auf. Nach d. alten.
228. Fest und hoch auf. Nach einem alten, frei bearb.
229. Herr Jesu Christe. Nach einem alten.
230. Herr Jesu, aufgefahren. O. v. B.
231. O ew'ger König. O.-Übers. v. B. (Aeterne rex.)

Pfingsten

Veni, sancte Spir. Die O.-Übers. v. B.
232. Veni creator. Kirchenhymnus.
233. Komm', Heil'ger Geist. O.-Übers. v. 232 v. B.
234. Veni sancte Spir. Sequenz.
235. Komm', o Geist. Übers. v. 234.
236. Heut' loben wir. Nach d. alten.
237. Der Heiland war gegangen. O. v. B.
238. O Heil'ger Geist, laß. Nach Nakatenus Palmg.
239. Komm', reiner Geist. Nach d. alten (Erfurt), fast wörtlich.
240. Komm', H. Geist. Nach d. alten.
241. Komm', H. Geist, Herr. Nach d. alten (Paderborn), ganz frei.
242. O H. Geist, ganz. Nach d. alten (Erfurt).
243. Nun bitten wir. Nach d. alten, fast Orig.
244. Komm', ach komm'. O. v. B.
245. Komm', o liebreicher. Nach d. alten (Erfurt), zieml. wörtlich.

Dreifaltigkeit

246. O lux beata. Kirchenhymnus.
247. O sel'ges Licht. O.-Übers. v. B.
248. Heilig, heilig, heilig. Nach d. alten (Erfurt).
249. Wir beten drei Pers. Bekanntes neueres L.
250. O unerschaff'ne Wesenheit. O.-Übers. v. B.
251. O heiligste. Nach d. alten.
252. Gott Vater, Gott. Nach d. alten.
253. Gelobt sei und gebenedeit. Nach d. alten.
254. Der Herr und Gott. Nach d. alten.
255. Dreieinig ist die Wesenheit. O. v. B.
256. Gedenk, o Mensch. (Von Wüllner.)
257. Allein Gott in der Höh'. Nach d. bekannten.

Fronleichnam

258. Pange, lingua. Der Kirchenhymnus.
259. Preiset Lippen. Außer dem Anfang O.-Übers. v. B.
260. Lauda Sion. Sequenz.
261. Deinem Heiland. Bekannte Übers., einzelne Züge v. B.
262. Verbum supernum.
263. Das ew'ge Wort. O.-Übers. v. 262 v. B.
264. O esca viatorum.
265. O allerhöchste Speise. Nach d. alten Übers.
266. Ave verum.
267. Wahrer Leib (Leichnam). Übers. v. B.

Digitized by Google

Nro.

268. Adoro te devote.
269. In Demut bet' ich. Nach bek. neuerer Übers.
270. Christen, seht. Bekanntes neueres L.
271. Christen, singt. Bekanntes neueres L.
272. Sing, o Seele. O. v. B.
273. O Engel Gottes. Bekanntes, frei bearb. v. B., fast O.
274. Laßt, Christen, hoch. Bekanntes neueres L.
275. Kommt herab. Nach d. alten (Paderborn) ganz frei und selbständig.
276. Erfreue dich, Himmel. Nach d. alten.
277. Kommt her, ihr Kreaturen. Nach d. alten, frei.
278. Himmelsau, licht und blau. Bekanntes neueres L.
279. Kommt her, ihr Cherubinen. Nach d. alten (Paderborn), ganz frei und selbständig.
280. Nun erheb' dich. O. v. B.
281. Nun lobet Gott. O. v. B.
282. Gegrüßest seist du. Fast O. v. B.
283. Ihr Engel allzumal. Nach d. alten.
284. Kommt, Völker, und betet. O. v. B.
285. Kommt und lobet. Bekanntes neueres L.
286. Das Heil der Welt. Nach d. alten, fast wörtlich.
287. O Christ, hie merk. Nach d. alten.
[**287a.** O Christ, hie merk. In älterer Form.]
288. Erfreut euch. Bekannte neuere Bearb., einzelne Züge v. B.
289. Freut euch, (ihr) liebe Seelen. Nach d. alten.
290. Da ich dich, Gott. Nach d. alten.
291. O Mensch, erkenn. Frei nach d. bekannten neueren L.
292. Du Wunderbrot. Nach d. alten.
293. Dich, mein Gott. Bekanntes neueres L.
294. Aus Lieb verwundter. Nach d. alten.
295. Du wahres Opferlamm. Nach d. alten (Hadamar).
296. O Jesu, meine Liebe. O. v. B.
297. O Himmelsspeis'. Nach d. alten.
298. Verborg'ner Gott. Nach d. alten
299. Jesu, Jesu, komm zu mir. Bekanntes neueres L.
300. O Mensch bedenke. Nach d. alten (Hadamar).
301. Mein Herz, gedenk. Nach d. alten.
302. Mein Herz erglüht. O. v. B.
302a. Jesu, unsre Freude. Nach einem älteren.
303. Vater hoch im Himmelsthron. O. v. B.
304. Laßt die Kinder (Kleinen). Nach d. bek. neueren.
305. Unserm Herzen soll die Stunde. Bek. neues L.
306. O Jesu, liebster Jesu. Nach d. alten.
307. Mein Herz entzündt. Nach d. alten (Erfurt).
308. Ach wann doch, Jesu. Nach d. alten.
309. Dich ich liebe. Nach d. alten.
310. Schönster Herr Jesu. Nach d. alten.
311. Jesu, (du) wahrer. Nach d. alten.
312. Jesu, meines Herzens. Nach einem alten (?).
313. Jesus will das Herz. Nach einem alten.
314. Himmel und Erde. Nach d. alten (Erfurt).
315. Dich, o Jesu (vgl. 320). Nach d. alten.
316. Herr, ich lieb' dich. Nach d. alten.
317. Herzliebster Jesu. Nach d. alten.
318. Am Kreuz aus Lieb'. Nach d. alten.
319. Dich lieb' ich. Nach d. alten, frei.
320. O du mein Gott. Nach d. alten.
321. Dich mein Gott. Nach d. alten (Erfurt).
322. Liebster Jesu. Nach einem älteren, frei.
323. Ich glaub' an Gott. Nach d. alten.
324. O Herz Jesu. Bek. neueres L.
325. Vater hoch im Himmelsthron. Nach d. alten.
326. Gelobt sei. Nach d. alten.

Nro.

Von der Mutter Gottes

327. Ave maris stella. D. allg. Festhymnus.
328. Meerstern, ich dich grüße. O.-Übers. v. B.
329. Stern auf diesem. Bek. neueres L.
330a. Virgo virginum praeclara. Vom Kard. v. Geissel (1854).
330a. Jungfrau, der Jungfrauen Krone. O.-Übers. v. 330a v. B.
330b. Ein Segen hat ergossen. O. v. B.
331. Mutter Gottes. Nach d. alten.
332. Maria, o Maria schön. Nach d. alten.
333. Gekrönte Himmelskönigin. Bek. neueres L.
334. O Jungfrau ohne Makel. Nach d. alten.
335. Morgenröte, reich. Nach d. alten.
336. Die Jungfrau auserkoren. O. v. B.
337. Ave Maria, du. Nach d. alten.
338. Maria ist geboren. Nach d. alten.
339. Jungfrau auserkoren. Nach d. alten, fast wörtlich.
340. Maria, wir verehren. Nach d. alten.
341. Maria, rein geboren. O. v. B.
342. Mein' Zuflucht alleine. Nach d. alten, zieml. wörtlich.
343. Maria jung und zart. Nach d. alten.
344. Maria saß alleine. O. (v. B.)
345. Maria, sei gegrüßet. Nach „Ave Maria klare", frei.
346. O Maria, sei gegrüßt. Nach d. alten.
347. Ave Mutter ohne Weh. Nach d. alten.
348. In Demut betend. Bek. neueres L.
349. Wie schön scheint. Nach d. alten.
350. Maria trug Verlangen. O. v. B.
351. Maria ging hinaus. Nach d. alten.
352. Der Herr ist groß. O. v. B.
353. Barmherzigkeit ist heute. O. v. B.
354. Maria ging geschwind. Nach d. alten.
355. Es war die Zeit gekommen. O. v. B.
356. Maria, du des Himmels. Bek. neueres L.
357. Maria sucht ihr liebes Kind. Nach einem alten.
358. Frohlock, o Kirch'. O. (v. B.).
359. Heut bewährt sich. O. v. B.
360. Die Mutter des Herrn. O. v. B.
361. Maria, Mutter. Nach d. alten.
362. Höre, große Königin. Bek. neueres L.
363. Mariä Herz. Nach einem neueren.
364. Auf, ihr Christen. Nach einem neueren.
365. Alle Tage. O.-Übers. v. Omni die (v. B.)
366. Sei gegrüßt. Nach d. alten.
367. Gegrüßt seist du. Nach d. alten.
368. Reinste Jungfrau. Nach d. alten.
369. Ave Maria voller Gnad'. Nach d. alten.
370. Ave, o Fürstin mein. Nach d. alten.
371. Vor aller Jungfrau'n. Nach d. alten.
372. Ein edler Schatz. Nach d. alten.
373. O Maria, schöner du. Nach d. alten.
374. Jungfrau, schönste. O. (v. B.) nach Ave Virgo gratiosa.
375. O Königin, wer. O. (v. B.) nach O gloriosa virginum.
376. Maria zart. Nach d. alten.
377. O Maria, Wunderbare. O. (v. B.) nach O Maria admiranda.
378. Wunderschön Prächtige. Bek. neueres L.
379. Sei gegrüßt, o Königin. Nach d. alten (bei Nakatenus).
380. O Maria, meine Freude. Nach einem alten, sehr frei.
381. Maria Himmelsfreud. O. v. B.
382. O sel'ge Jungfrau rein. O. v. B.

Digitized by Google

Nro.

383. Maria, Jungfrau rein. Nach d. alten.
384. Sei gegrüßt, o Jungfrau. Nach einem alten, zieml. wörtlich.
385. Maria zu lieben. Nach d. alten.
386. Maria, wahre. Nach d. alten.
387. Gegrüßet, seist du. Nach d. alten, fast wörtlich.
388. Sei, Mutter der Barmherzigk. Bek. neueres L.
389. Wir fallen dir. Nach einem alten.
390. Von Herzen ich grüße. Nach einem alten.
391. Maria Königin. (Salve regina.) Nach d. alten.
392. Gegrüßest seist du. Nach d. alten und lateinischen.
393. O sanctissima. Außer der ersten Str. O. v. B.
394. O du heilige. Ganz O. v. B. (2—5 erst nachher v. B. ins Lateinische übersetzt).
395. Mutter Christi hoch erhoben. Nach d. alten.
396. O Maria voller Gnaden. Nach d. alten.
397. Ave Maria gratia plena. Nach d. alten, zieml. wörtlich.
398. O Maria auserkoren. Nach d. alten.
399. Heil'ge Jungfrau. O. v. B.
400. Auf, o Seele. Nach einem alten.
401. O Mutter der Barmh. Nach d. alten, zieml. wörtlich.
402. Dein' Hilf' wir all begehren. Nach d. alten.
403. Nach deiner Hilf' begehren. O. (v. B.).
404. O Maria, Trost. Nach d. alten.
405. Ave, du Himmelsherrscherin. Nach einem alten (Drolshagen).
406. Sei gegrüßt viel tausendmal. Nach einem neueren.
407. O Maria, zu dir kommen. Nach d. alten.
408. Dich, Frau vom Himmel. Nach d. alten.
409. Maria süße Mutter. Nach d. alten.
410. Sei gegrüßet. O. (v. B. ?).
411. O Königin, o gnäd'ge Frau. Nach d. alten.
412. Maria, zu dir kommen wir. Nach d. alten.
413. O Maria, Jungfrau rein. Nach d. alten.
414. Maria, wir dich grüßen. Cant. 205. Nach d. alten.
415. Jungfrau, wir dich grüßen. Nach d. alten.
416. Vater hoch im Himmelsthron. Cant. 215. Nach d. alten, frei.
416a. O Ros', schöne Ros'. Nach d. alten.
(416 jetzt Nro. 541. Nach d. alten.)

Von den Engeln

417. Jesu, du Zier. O.-Übers. v. B., Christe sanct.
418. O Gott, der du. O.-Übers. v. B., Aeterne rector.
419. O Engel, o ihr Geister. Nach d. alten.
420. Herr unser Gott. Nach d. alten.
421. Wir bitten euch, ihr Engel. Nach d. alten.
422. O ihr Schutzengel alle. Nach d. alten (Hadamar).
423. O Engel rein. Nach d. alten.
424. O Engel aus den Scharen. O. nach altem Anfang (B.).
425. Schutzengel, dein Bewahren. Nach einem alten.
426. Du mein Schutzgeist. Bek. neueres L.
427. Tibi Christe. Hymnus.
428. Dir, o Jesu. O.-Übers. v. 427 v. B.
429. Wer ist wie Gott. O. v. B.
430. O (du) unüberwindlicher Held. Nach d. alten.
431. O lieber Engel Raphael } Nach alten Str.
432. Sankt Gabriel, du edler } eines läng. L., frei.

Nro.

Von den Heiligen

433. Christe redemptor. Der Kirchenhymnus.
434. Herr Jesu, aller Menschen. O.-Übers. v. 433 v. B.
435. O ihr hochheil'gen. Nach d. alten, zieml. wörtlich.
436. O Gott und Fürst. Nach alten Strophen in einem Liede auf Xaver u. Ignatius, Psälterl.
437. Gott der Herr sei hochgeehret. O. v. B.
438. Mit allen Heil'gen droben. O. v. B.
439. Wir bitten euch. Nach d. alten.
440. O ihr Freund' Gottes. Nach d. alten.
441. O ihr Heil'gen allzumal. O. v. B.
442. Exultet caelum. Kirchenhymnus.
443. Der Himmel heut. O.-Übers. v. B.
444. Lob, Ehr' und Preis. Nach einem alten (Hadamar).
445. Apostel (St. N.), den.
446. Rex gloriose. Kirchenhymnus.
447. Glorreicher Fürst. O.-Übers. v. B.
448. Deus tuorum. Kirchenhymnus.
449. Gott, deiner Streiter. O.-Übers. v. B.
450. O Märtyrer (od. St. N.) Nach alten Str.
451. Jesu corona virginum, Kirchenhymnus.
452. Der Jungfrau'n Krone. O.-Übers. v. 451 v. B.
453. O Jungfrau, heilig. Nach d. alten.
454. Ihr hochbewährten Männer. Nach d. alten (Nakatenus).
455. O Sankt N., wende dich. Nach d. alten (Paderborn. ?)
456. Zu dir schick' ich. Nach d. alten.
457. Zu dir wend' ich. O. v. B.
458. Du in Gottes Herrlichkeiten. O. v. B.
459. Heil'ger (St.)N., hocherhoben. Nach einem alten
460. (St.) N. hilf uns allen. O. v. B.
461. St. N. (Anna) unsre Helferin. ?
462. St. Anna, edle Frau. Nach d. alten Anfang u. Melodie, O. v. B.
463. Joseph, Davids Sohn. Nach d. alten.
464. Wann, o Joseph. Nach d. alten.
465. Johannes auserkoren. O. v. B.
466. O Johannes! hoch in Gnaden. O. v. B.
467. Laßt uns St. Petrus. Nach d. alten.
468. O Zierde der Apostelschar. O. v. B.
469. Wir singen heut. O. v. B. (?)
470. Liebreichster Jünger. O. v. B.
471. Laurentius, Freund. Meist O. v. B. (?)
472. Dein keusch jungfräulich. Nach d. alten.
473. St. Agatha, dich ehren. Nach d. alten, frei.
474. St. Ursula ein Schiff. Nach d. alten.
475.[1] Kommt all hieher. Nach d. alten (Hadamar).
476. Sei gegrüßet, o Libori. Nach d. alten.
477. Nun laßt uns alle. Nach d. alten, sehr frei umgearbeitet.
478. Hubertus war ein Jägersmann. O. v. B.
479. St. Antoni, hochgepriesen. Nach d. alten.
480. O Helfer du der Christenheit. O. (v. B.)
481. Ignatius, du edler Held. Nach d. alten.
482. Wir fallen dir zu Füßen. Nach d. alten.
483. Xaverius mit Schmerzen. Das alte, fast wörtlich.
484. Schönste Blüte einer Seele. O. v. B.
485. Gonzaga, immerdar. O.-Bearb. v. B. (nach Gonzaga perpetim).
486. Jesu, bleib' in meiner Seele. O. v. B.

Für die Abgestorbenen

487. Dies irae.
488. Jener Tag, der Tag. O.-Übers. v. 487 v. B.

[1] „St. Ignatius" in der 1. Aufl., später „St. Martinus".

Digitized by Google

Nro.

489. Herr, gib Frieden. O. v. B.
490. Herr, wer kennet deine Wege. O. v. B.
491. Zum Vater, der im Himmel. O. v. B.
492. O heiligste Dreifaltigkeit. Fast ganz O. (?) nach Nakatenus.
493. O Vater der Barmh. Nach d. alten.
494. Herr Jesu, Herr. O. v. B. nach Domine Jesu Chr.
495. O christliche Herzen. Nach d. alten.
496. O schwere Gotteshand. Nach d. alten.
497. O Herr, Gott. O. v. B.
498. Herr, wir bitten dich, ach denke. O. v. B.
499. Jesu, um unsre Sündenlast. Nach d. alten (Erfurt).
500. Herr Jesu Christ. Alt.
501. O Maria voll der Gnaden. Nach d. alten.

Von den letzten Dingen

502. Mitten wir in Lebenszeit. Nach d. alten.
503. Jahr, Tag und Stund. Nach d. alten (Erfurt).
504. O Ewigkeit, o Ewigkeit. Nach d. alten.
505. Ins Feld geh. Nach d. alten.

Um eine selige Sterbstunde

506. Herr Jesu, wahrer Mensch. Nach d. alten.
507. O treuer Jesu. Nach d. alten.
508. Wann meine Stund. Nach d. alten („Wann mein Stündlein").
509. O mein Jesu. Nach d. alten.
510. Wann mein Schifflein. Nach d. alten.
511. Mein Testament soll sein. Nach d. alten.

Am Kirchweihfeste

512. Dir, Vater, tönt. O. v. B.
513. Den Tag, der Gott. O. v. B. (?)
514. Unsre Zuflucht. O.-Bearb. des Psalms v. B.
515. Mein Hirt ist Gott. Nach d. Psalmübers. v. Ulenberg.
516. Jerusalem, du. Nach d. alten, frei. (?)
517. O du Brunn. Nach Nakatenus Palmgärtlein.
518. O Gott, mein Herz. Nach d. alten.
519. Auf, mein Seel'. Nach d. alten.
520. Wach auf, mein' Seel. Nach d. alten (Erfurt).
521. Beim neuerwachten. O.-Übers. v. B. (Jam lucis orto sidere).
522. Erhebe dich zum Lobgesang. O. v. B.
523. Herr, deine Kraft. O. v. B.

Abendlieder

524. Lucis creator. Kirchenhymnus.
525. O Schöpfer, der. O.-Übers. v. 524 v. B.
526. Te lucis antet. Kirchenhymnus.
527. Das Licht des Tages. O.-Übers. v. B.
528. O Christe Jesu. O.-Übers. v. B. (Christe, qui lux es).
529. Der Tag nunmehr. Nach d. alten.
530. In dieser Nacht. Das alte.

Tägliche Übungen

531. Alles meinem Gott zu Ehren. Das alte.
532. In Gott des Vaters. Bek. neueres L.
533. Vater, sieh, in Demut. O. v. B.
534. Dich, höchster Gott. Nach d. alten.
535. Ich glaube, Gott. Bek. neueres L.
536. An dich glaub' ich. Bek. neueres L.
537. O Gott, o Gott. Nach d. alten, frei.
538. Dich liebt, o Gott. Nach d. alten.
539. Ach Gott, mein letztes Ziel. Nach d. alten.

Nro.

540. Heiligste Dreifaltigkeit. Nach d. alten (Erf. Ges.-Buch).
541. O mit was Herzensfreud. Nach d. alten.
542. Zu Trost und Hilf'. Nach d. alten.

Allgemeine Trost- und Lobgesänge

543. O mein Christ. Nach d. bek. neueren.
544. Weine nicht. Nach d. alten.
545. Hinweg mit Furcht. Nach d. alten.
546. Gottes Will'. Nach d. alten.
547. Wie mein Gott will. O. v. B. (?)
548. In allen meinen Stunden. O. (v. B. ?)
549. Meinem Gott bleib' ich ergeben. O. (v. B. ?)
550. Ich will preisen.
551. Wohlauf, du liebe.
552. Herr, du erforschst.
553. Wer sich auf Gott.
554. Ich will Gott.
555. Lobpreiset alle.
556. Ihr Kreaturen.

Aus den Psalmen nach Ulenbergs Übersetzung bearbeitet, zum Teil ganz frei und neu.

Besondere Gelegenheiten

557. O Herr, wir sind. Nach d. bek.
558. Sieh' nieder und erbarme. O. v. B.
559. Nun laßt uns. O. v. B.
560. Von ganzem Herzen. O. v. B.
561. Danket dem Herrn. O. v. B.

Für Fürst und Vaterland

562. Schöpfer aller Kreaturen. O. v. B.
563. Für unsern Fürsten. Bek. neueres L.

Für einen Priester

564. Herr, segne ihn. O. v. B.
565. O Deus, ego amo te. Vgl. 319.

Bei Prozessionen und Wallfahrten

566. In Gottes Namen. Nach d. alten.
567. Wir loben dich, Gott. Nach d. alten.
568. Nun fallen wir. Nach d. alten, frei.
569. Zu Gottes Ehren. Nach d. alten.
570. Vater unser, der du bist. Nach d. alten.
571. Gegrüßt seist du. Nach d. alten.
572. Ich glaub' an Gott. Nach d. alten.
573. Jesu, zu dir schreien wir. Nach d. alten.
574. Gott der Vater, wohn'. Nach d. alten.

Der Ambrosianische Lobgesang

575. Te Deum
Dich, Gott, loben wir.
576. Herr Gott, dich loben wir. Neuere Bearb.
577. Großer Gott, wir loben dich. Neueres L.
578. Herr, großer Gott, dich loben. Neueres L.
579. Dich, großer Gott, wir preisen.
580. Nun lobet Gott. Das alte (Ps. 116).
[581. Da pacem und Verleih uns Frieden.]

5. Sept. 1850.

Auf einem losen Blatte fand ich noch eine handschriftliche Notiz:

„Hauptunterlage waren außer vielfachen Vergleichungsquellen:

1. Das Kölner Psälterlein
2. Das alte Paderborner
3. Ein altes Mainzer Gesangbuch (daneben einiges von Erfurt durch Martin, den späteren Bischof von Paderborn)

Digitized by Google

4. Das alte Hadamarer Allgemeine Gesangbuch
5. Mancherlei vereinzelte Bücher, besonders Prozessionsbücher. Die bekannten neueren Lieder aus verschiedenen Gebetbüchern.

Ebenso ist der Gebetsteil (außer einigem allgemein Bestehenden) durchaus Originalbearbeitung von mir, entweder nach Altem, oder ganz Neues, namentlich auch die Anordnung der verschiedenen Andachten."

* * *

Die 1. Auflage des Cantate enthielt noch eine Anzahl deutscher und lateinischer Gesänge, die in den späteren Auflagen wegfielen; es sind die folgenden:

1. Deutsche Gesänge

S. 36. Laßt uns zum Kripplein eilen. Nach dem alten „Laßt uns das Kindlein wiegen."
S. 45. Wie trostreich ist uns Adamskindern. Bekanntes neueres Lied.
S. 48. Die schöne Sonne wendet sich.
S. 49. Als der Heiland war gesendet. Mel.: „Joseph, Davids Sohn geboren."
S. 54. O Jesu, Quell der Süßigkeit. Nach: „Jesu dulcis memoria."
S. 77. Meinen Heiland will man töten.
S. 85. Da Jesus hing am Kreuzesstamm. Nach dem alten: „Da Jesus an dem Kreuze stund."
S. 94. Jesus, wer soll dich nicht lieben? Nach dem alten. Bes. am Charsamstag.
S. 164. O allerhöchste Speise. Nach: O esca viatorum.
S. 194. Stern auf weitem Meere. Bekanntes neueres Lied.
S. 223. Gegrüßt, o Maria, du bist voll Gnade. Nach dem alten: „Ave Maria, gratia plena."
S. 224. Maria war beklommen.
S. 277. Auch jenseits wohnen Brüder.
S. 298. Lobt Gott in allen Dingen.
S. 353. Blick, o Gott, mit Wohlgefallen. Bekanntes neueres Lied. Für die Feldfrüchte, bes. in der Bittwoche.
S. 364. Den Tag, der Gott dies Haus geweiht.

2. Lateinische Gesänge

S. 368. Creator alme siderum.
S. 369. Veni redemptor.
S. 371. Christe, redemptor omnium, quem.
S. 371. Puer nobis nascitur.
S. 372. Salvete, flores martyrum.
S. 373. Hostis Herodes impie.
S. 374. O quam amabilis.
S. 375. Audi, benigne conditor.
S. 378. Rex Christe, factor omnium.
S. 379. Crux ave, benedicta.
S. 379. O populo mi, quid merui.
S. 380. Ecquis binas columbinas.
S. 381. Crux fidelis inter omnes.
S. 383. Kyrie eleison! Quid passurus.
S. 385. Ad coenam agni providi.
S. 387. Aurora lucis rutilat.
S. 391. O increata Trinitas.
S, 397. O Christe, pendens arbore.
S. 399. Omni die dic Mariae.
S. 401. O gloriosa Domina.
S. 401. Verbum bonum et suave.
S. 402. Ave virgo gratiosa.
S. 402. Salve, regina coelitum.
S. 404. Christe sanctorum.
S. 405. O heros invincibilis.
S. 406. Angelice patrone.
S. 407. Christe redemptor omnium, conserva.
S. 411. Jam lucis orto sidere.
S. 413. Christe, qui lux es.
S. 414. Benedictus, Lobgesang des Zacharias.
S. 418. Enixa est puerpera (Mit Übers.).
S. 419. O vera digna hostia (Mit Übers.).
S. 420. Accende lumen sensibus (Mit Übers.).

St. Michael

1.

Sankt Michael, der vor Gottes Thron
Hält mit den Engeln Wache,
Du bist der Deutschen Schutzpatron,
Entscheide unsre Sache!
Tu um dein Schwert, zäum auf dein Roß,
Und zeuch voran dem Heere!
Es gilt die deutsche Ehre!
Sankt Michael, salva nos!

2.

Du zwangst den stolzen Satanas
Mit Ketten einst und Banden,
Mach auch der Feinde Stolz und Haß,
Du starker Held, zuschanden!
Uns schreckt kein Speer und kein Geschoß;
Nur vor den bösen Zagen,
Die falsche Treue tragen —
Sankt Michael, salva nos!

3.

Du führst die Seelen himmelan,
Die zu Gottvater wallen!
Sei du auch unser Reis'gespan,
Wenn wir am Blachfeld fallen!
Eins, Herre, bitten wir dich bloß:
Führ uns nicht eh' von hinnen,
Eh' wir den Sieg gewinnen!
Sankt Michael, salva nos!

Gedichtet von O. Kernstock — Komponiert von A. Sandhage

Digitized by Google

Michael Hallers letzte Komposition

Über das letzte, soeben erschienene Werk des großen Kirchenkomponisten Näheres zu erfahren, dürfte wohl im Interesse der kirchenmusikalischen Welt gelegen sein.

Hallers *Stabat mater*[1] hat eigentlich eine kleine Vorgeschichte. Die Anregung hiezu ging vom Kloster Seligenthal aus, das der Meister wegen seiner idealen Kirchenmusik ungemein hochschätzte. Nicht nur die polyphone Musik hat bei den dortigen Zisterzienserinnen eine liebevolle Pflege gefunden, sondern auch der gregorianische Choral. Das geht wohl schon aus dem Umstand hervor, daß der verstorbene Direktor der Kirchenmusikschule, Prälat Dr. Haberl, fast alle Jahre mit seinen Schülern nach Landshut pilgerte, nicht nur um das Grab des Gründers und ersten Generalpräses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins Dr. Fr. X. Witt zu besuchen, sondern auch um im nahen Kloster Seligenthal den Gesängen des Kirchenchores zu lauschen. Und der Schreiber dieser Zeilen kann aus eigener Erfahrung bestätigen: was der Kirchenchor in Seligenthal anläßlich der Wittfeier im Jahre 1913 (cf. *Musica Sacra* Dez.-Heft S. 208) an idealen Werten und Werken geboten, darf mit zu dem Besten gerechnet werden, was klösterliche Chöre innerhalb der ihnen gestatteten Grenzen als Frauenchöre bieten können.[2] Und so ist es denn nicht zu verwundern, daß Kanonikus Haller, „der die Zusage gab auf jede Bitte, die ihm unser Chor stellte, auch die Bitte um eine Eigenkomposition gerne zu erfüllen versprach".[3] Zunächst hieß es allerdings etwas Geduld haben und der Meister vertröstete die ehrwürdigen Klosterfrauen und ihre sangesfreudigen Zöglinge einstweilen mit einer anderen Komposition über den gleichen Text. Unterm 18. Februar 1910 nämlich schreibt Haller nach Seligenthal:

. . . . „Wollen Sie sich einstweilen mit beiliegendem, recht innigem *Stabat mater* begnügen! Es ist von mir aus der *Musica Divina* von Proske[4] entnommen und für 3 stg. Frauenchor eingerichtet. Im Original ist es für Soprane und Baßstimme. Die Änderungen durch das Arrangement sind unwesentlich. Diese zarte Komposition ist trotz der Einfachheit doch ein Kunstwerk, — und der modernen Welt fast unverständlich und in dieser Weise, wie sie für drei Stimmen eingerichtet ist, wohl seit drei Jahrhunderten nicht gesungen worden, es müßte denn sein, daß es vor mir schon ein anderer für drei Stimmen umgeschrieben hätte. Freilich muß es verständnisvoll gesungen werden. Die genaueste Einhaltung der Regeln bezüglich Intonation, Vokalisation, Deklamation, überhaupt des Ausdruckes im reinen Vokalsatz sind allerdings Bedingung; dafür braucht es in dynamischer Beziehung keine eigenen Vorschriften, kein *ff* und kein *ppp*, es genügt *mf* und *mp* und *Tempo moderato* (♩ = 80) im allgemeinen, ohne jede Überspanntheit. Wenn ich *Tempo* ♩ = 80 angebe, so ist das nur im allgemeinen zu verstehen, solche Sachen werden mehr durch den Sprachrhythmus bestimmt; in Hinsicht auf den Zusammenklang aber doch recht akkurat."

---

[1] Michael Haller, Op. 113. *Stabat mater* für zwei Sopran- und zwei Altstimmen mit begleitender Orgel. Regensburg, Fr. Pustet. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 10 ₰.

[2] Auch den Gesangschor der Ehrw. Dominikanerinnen im Kloster in Wörishofen, dem bekannten bayerischen Kurort, lernte ich in den letzten Ferien als einen sehr tüchtigen kennen, der mit gleichem Eifer dem Choral *(Editio Vaticana)* wie der Polyphonie seine Sorgfalt zuwendet. Interessant war mir ein vierstimmiges *Salve Regina*, das der verstorbene Generalpräses Dr. F. X. Witt eigens für diesen Chor komponierte; dasselbe wurde aber auch mit besonderer Wärme und Andacht vom Chore gesungen.

[3] Ich benütze im folgenden als Quelle den Briefwechsel Hallers mit dem Kloster Seligenthal.

[4] Dieses *Stabat mater* steht im IV. Bd. von Proskes, *„Musica Divina"* (*Annus I.* Regensburg Fr. Pustet. 1563, S. 381) und ist eine Komposition von Gregor. Aichinger für zwei Sopranstimmen und Baß, von der allerdings nur Strophe 1—3, 9 und 20 komponiert sind. Aichinger wurde 1564 — und nicht 1565 wie Riemann in der 7. Auflage seines Musiklexikons noch schreibt; die eben erschienene 8. Auflage hat den Irrtum endlich korrigiert — in Regensburg geboren, hielt sich längere Zeit als Schüler G. Gabrielis in Italien auf, trat in die Dienste der Fugger in Augsburg und starb daselbst als Domchorvikar und Kanonikus an St. Gertrud am 21. Februar 1628. Seine Werke, die teilweise Palestrinischen Geist atmen — so z. B. die sechsstimmige Messe, aufgeführt beim II. Bayer. Musikfest 1904 in Regensburg unter großem Beifall des fast aus lauter weltlichen Musikern bestehenden Publikums —, wurden von Univ.-Prof. Kroyer in Auswahl in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern (X. Jahrg. Bd. I, 1909, Leipzig, Breitkopf & Härtel) herausgegeben, eingeleitet mit einer trefflichen Biographie des Meisters. — Haller hat das obige *Stabat mater* für drei Frauenstimmen mit teilweiser Begleitung der Orgel eingerichtet — eine Reinschrift desselben muß sich wohl in seinem Nachlaß noch finden — und in diesem Arrangement sang es der Seligenthaler Kirchenchor alle Jahre bis jetzt, „eine Perle aus den Schätzen der Alten" — wie die Dirigentin in einem Briefe vom 17. Februar 1915 schreibt.

Digitized by Google

Und unterm 19. März 1910. „So vollkommen, wie ich mir Aichingers Sätze denke oder geistig höre, werden sie in jetziger Zeit wohl nie gesungen .... schon die Tonart phrygisch und hypophrygisch ist der Jetztzeit zu fremd und zu kirchlich."

Mehr als vier Jahre vergingen. Am 18. November 1914 kam ein Manuskript an: „*Stabat mater* Op. 113 von Michael Haller. Ihrer Ehrwürdigen Schwester M. Bonifatia O. C. und ihren Sängerinnen-Mitschwestern in Seligenthal zugeeignet",[1] mit folgenden Begleitworten:

„Ew. Ehrwürden erhalten anmit ein Konzept, bei ägyptischer Finsternis zuerst mit Bleistift niedergeschrieben und dann mit Tinte nachgearbeitet[2] ... Der phrygische Charakter — nach *H*-Moll gesetzt — ist ja leicht auffaßbar und paßt so gut zum schönen Textinhalte ... Leider war ich seit einigen Tagen unwohl, doch geht's wieder besser ..."

Nach ungefähr acht Tagen folgte von Seligenthal aus eine Reinschrift des Opus mit dem Hinweis auf ein paar Schreibversehen. Daraufhin kam vom Komponisten bald eine Karte:

„Sie haben ganz recht; es braucht sogar noch mehrere *Corrigenda*."

Er hatte dieselben selbst vorgenommen und bezeichnete genau die Stelle, wo sie einzufügen waren. Dann fügte er gegen seine Gewohnheit lakonisch an:

„Auf das Urteil über die Erstaufführung bin ich neugierig; vielleicht könnte das *Stabat mater* im Druck erscheinen."

Der Meister sollte weder die Erstaufführung noch den Druck seines letzten Werkes erleben; am 4. Januar schloß er die Augen für diese Erde. —

Was nun das Opus selbst anlangt, dessen Drucklegung der Komponist nach seinen eigenen Worten noch gewünscht hatte, so können wir den Schwanengesang des Meisters — ebenso schlicht und bescheiden wie sein Leben dahinging — nicht besser charakterisieren als mit den feinfühligen Worten der tüchtigen Dirigentin, die die Erstaufführung vorbereitete und leitete: „Das *Stabat mater* trägt seinen Wert in sich; davon überzeugt schon ein Blick in die Partitur: es ist eine Erklärung und Verklärung des Textinhaltes durch Melodien und Harmonien, die freilich die Sinne nicht gefangen nehmen, aber die Seele aufwärts tragen und ihr das Mittel bieten ‚sich auszusingen vor dem Herrn'. Wie diese Melodien muten uns nur noch die Marienlieder von Greith an; es liegt gleichsam zwischen den Tönen noch etwas undefinierbares Geistiges, Inniges, voll Herzenswärme und Andachtsglut[3] ... Möge das schöne und tiefempfundene, bei gutem Vortrag auch tief zu Herzen gehende, letzte Werk des frommen Meisters und begeisterten Mariensängers, unseres ‚einzigen' Haller, besonders in der gegenwärtigen schweren Zeit, bitterer Schmerzen voll, recht viele Verehrer der schmerzhaften Mutter Gottes unter dem Kreuze versammeln."[4]

K. W.

---

[1] Leider vermißt man in der Druckausgabe diese Widmung Mich. Hallers, auch ein kurzes Begleitwort mit dem Hinweis auf die Komposition als sein letztes Werk fehlt; möge eine recht baldige 2. Auflage diese für die Kirchenmusikgeschichte wichtige Bemerkung nachholen!

[2] „Eine heillose Arbeit für einen Mann, der schon manchmal über nicht weichen wollende Dunkelheit klagte und über die Schreibhand, die so müde sei, weil sie den ‚Krüppel' so viel stützen müsse."

[3] Es ist noch nicht gar lange her, daß ein in der kirchenmusikalischen Welt wohlbekannter Benediktinerpater die Klagen der Oberin eines klösterlichen Institutes mitteilte, daß ein großer Teil der modernen Kirchenkompositionen der letzten Jahre mit ihrem sentimentalen und weltschmerzlichen Einschlag den wahren Gebetsgeist und die schlichte, herzinnige Andacht, die nach oben zieht und die Haller in seinen Werken so schlicht und wahr auszudrücken und anzuführen verstand, vielfach in den Hintergrund dränge und die Sängerinnen nur mehr das musikalische Element in den kirchlichen Kompositionen suchen lasse. Ganz den gleichen Gedanken sprach ein hoher Kirchenfürst aus, als er zu einem Choralkursus für Klöster Auftrag erteilte.

[4] Da das „*Stabat mater*" in mehrstimmiger Fassung meist nur in außerliturgischen (Abend-) Andachten gesungen wird, so kann es zur Aufführung kommen, wie es in der Partitur gedruckt steht; soll es auch im Hochamte mehrstimmig gesungen werden, so wird man wohl nur einen Teil polyphon vortragen, die übrigen Strophen aber *choraliter*. In dem Hallerschen Opus wären also in diesem Falle die Strophen 11—14 am Schluß des Pars II., die der Komponist nicht vertont hat, *choraliter* zu ergänzen.

Digitized by Google

Karl Loewes Oratorium: „Palestrina"

Von Dr. Leopold Hirschberg, Dozent der Musikwissenschaft, Berlin

Wiewohl das innere und äußere Leben Pierluigis nicht wenig Momente darbietet, die einen seelenkundigen Dichter zu dramatischer Darstellung dieses Lebens reizen könnten, so hat doch nur ein deutscher, der großen Menge allerdings unbekannter Dichter diesen Versuch unternommen. Ludwig Giesebrecht aber, eine der Zierden des in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts als Pflanzstätte edelster Bildung und Kunst blühenden Stettiner Marienstifts-Gymnasiums, hat dafür dem berühmten Tonmeister eine hocherhabene Stelle in seinen Gedichten[1] angewiesen: im Buch des Grals steht er zur Seite des seraphischen Vaters und des heiligen Ferdinand. Wie Wagner ist auch Giesebrecht Poet genug, um im „Gral" etwas Tieferes und Bedeutungsvolleres zu sehen, als eine mittelalterliche Reliquie; denn folgendermaßen lautet seine Erklärung:

> Das Buch des heiligen Grabes und das der heiligen Jungfrau gehen in einander über und finden in dem des Grals ihre Entwickelung. Der Gral war nämlich, nach der Legende, ein Wunder wirkender Edelstein, ursprünglich in der Krone des Erzengels Lucifer. Als aber dieser von Gott abfiel, entsank ihm auch das Kleinod und kam so auf die Erde. Dahin mußten, auf Gottes Geheiß, die Engel ihm folgen, welche im Kampfe zwischen Lucifer und dem Dreieinigen auf keines Seite gestanden hatten, und mußten lange Zeiten hindurch den Gral hüten, bis sie beauftragt wurden, ihn dem Titurel, dem König von Terre Salvage, und dessen Nachkommen zu übergeben. Seitdem wurde der Stein in der Burg Montsalvage aufbewahrt, der König und die Ritterschaft der Templeisen die Pfleger und Hüter des heiligsten Kleinods der Christenheit. Ohne Symbol gesprochen ist also der Gral der Glaube an Christus. Wer den hat und in irgend einer Sphäre ihn zu betätigen sucht, gehört zu dem Orden der Templeisen. So in den drei Oratorien dieses Buches: Franz der Templeise der Armuth Christi, der Meister von Avis des Leidens Christi, Palestrina des Liedes vom Lamme, das geschlachtet ist (Offenb. 5, 9. 14, 3).

Eine merkwürdige Fügung des Schicksals kann man es nicht nennen, daß Loewe alle drei Grals-Oratorien Giesebrechts in Musik gesetzt hat; sondern die tiefste geistige Übereinstimmung mit dem Dichterfreunde, das vollkommenste Sichhineinleben in das Wesen seiner Poesie müssen wir als die Ursache davon betrachten. Denn einmal waren die Dichtungen zu der Zeit, als Loewe sie betönte, noch gar nicht gedruckt, geschweige zum „Buch des Grals" zusammengefaßt; dann aber liegt die Kompositionszeit der drei Werke so weit auseinander, daß zwischen der des ersten (Palestrina) und des letzten (Franz von Assisi) über zwanzig Jahre verflossen. Als hätte er nicht aus der Welt gehen können, ohne sein Gralswerk gegründet zu haben, begann er noch sieben Jahre vor seinem Tode den Franziskus mit Tönen zu schmücken; wie das des Wolfram ist es Fragment geblieben.

Daß Giesebrecht ein im gewöhnlichen Sinn „dankbarer" Dichter für den Komponisten ist, wird niemand behaupten. Ihm fehlt der süße Wohllaut der Sprache; seine Muse ist ernst, keusch und herb, bisweilen bis zur Dunkelheit wortkarg. Da er bei seinen Lesern eine durchaus tiefgründige philologische, philosophische, theologische und historische Bildung voraussetzt, so werden die an leichten Lesestoff Gewöhnten niemals ein Verhältnis zu ihm finden. Wenn Loewe trotzdem den weitaus größten Teil seiner Oratorientexte Giesebrecht entnommen hat, so ist das nicht bloß ein Beweis der hohen Gelehrsamkeit des Tondichters,[2] sondern vor allem des Ernstes, mit dem er seine Aufgabe erfaßte. Er ließ sich nicht Texte „schreiben", sondern wählte aus vorhandenen.

[1] Stettin 1867, zweiter Band.

[2] Über Loewes von der aller andern großen Tonsetzer abweichende gelehrte Bildung handelt meine Arbeit: Karl Loewe und das klassische Altertum (Neue Jahrbücher f. d. klass. Altert. 1915, Heft 4).

Digitized by Google

So konnte ihm nicht das begegnen, was beispielsweise Schumann mit der katastrophalen „Rose Pilgerfahrt" erfuhr; er konnte, wenn er einmal seine Wahl getroffen hatte, sicher sein, etwas dichterisch Wertvolles in Musik zu setzen.[1] Daß durch ein derartiges Bewußtsein die schöpferische Kraft gehoben, ja wohl gesteigert wird, dürfte nicht zu bezweifeln sein.

Das Autograph des (außer einer Arie) noch ungedruckten Werkes befindet sich in der Musiksammlung der Königl. Bibliothek in Berlin, besteht aus sechsundsiebzig bezeichneten, vier unbezeichneten Seiten und einem Skizzenblatte in Quer-Folio und trägt folgenden, ebenfalls von Loewe selbst geschriebenen Titel:

Palestrina,
Oratorium in 3 Abtheilungen,
gedichtet von L. Giesebrecht
componirt
von
Loewe.
1841.

Ferner das Personenverzeichnis:

Palestrina — Tenor
Fiammetta — Sopran
Pius IV. — Baß
Borromeo — Baryton
Paolo . . Tenor
Pietro . . Baß
Solostimmen in den Chorälen und Missalen.

Eine Einleitung von 96 Takten, in ihrer ersten Hälfte allein von den Streichern ausgeführt, alsdann durch Holzbläser und Hörner verstärkt, spiegelt in ihrer einfachen und volkstümlichen Melodik, in ihrer sanften, im Moll beginnenden, allmählich zum lichten Dur sich steigernden Anmut die vom Dichter beabsichtigte Stimmung so entzückend wider, daß man den Schöpfer der „Frühlingssonate" (op. 47) ohne weiteres erkennt. Die Szene gibt Giesebrecht folgendermaßen an:

Palestrina und seine Frau Fiammetta vor der Thüre ihres Häuschens am Monte Celio. Nicht weit davon steht ein Crucifix. Rings umher Weingärten, in denen Winzer und Winzerinnen arbeiten. Es beginnt Abend zu werden.

In der Weise der Einleitung beginnt alsbald der Chor:

Odem des Frühlings, wehe und webe,
Thränen entlockst du den Augen der Rebe,
Thränen der Lust.
Siehe, es weinet, es lächelt, es thauet,
Und der belebende Himmel durchschauet
Garten und Brust.

Auf einen kurzen, schwungvollen, schon durch die Tonart *(H-Dur)* interessanten Zwiegesang zwischen Fiammetta und Palestrina folgt ein bedeutsames Rezitativ des letzteren:

Die Väter sind versammelt in Trient,
Mein hoher Borromäus unter ihnen,
Der Kardinal. Da, da ist auch mein Herz.
Denn aus den Fugen wankt die Christenheit,
Erschüttert von des Lutherthumes Sturm.
Sie aufzurichten, sie zu ordnen,
Was krankt hinweg zu thun, was ewig bleibt
In neue, schönere Gestalt zu fassen:
Das der Beruf der Väter des Concils.

Und nun entwickelt sich ein machtvoller Doppelchor. Das gewaltige Thema des ersten (Chor der Jesuiten) wird von Palestrina selbst angestimmt:

Allegro maestoso assai.

[1] Beiläufig sei bemerkt, daß Loewe der einzige unter unsern großen Tondichtern ist, der Gedichte Giesebrechts komponierte.

Digitized by Google

In dem Augenblicke, wo der vierstimmige Männerchor einsetzt, treten zu den Saiteninstrumenten Klarinetten, Fagotte, Hörner und 3 Posaunen, die nun den in strengem, imitierten Satz ausgeführten Jesuitenchor bis zum Ende begleiten und ihm einen unbeschreiblichen Charakter von lohendem Glaubenseifer verleihen:

Nach Ost! Nach Ost! Die Sonne sinkt!
Dort soll sie neu erscheinen.
Wohlauf, die Martyrpalme winkt
In Japans Palmenhainen!

Namentlich die nachahmend in den beiden Tonarten stark hervorgestoßenen Triolen-Rhythmen:

die in ebenso imitierender Weise von Geigen, Bratschen, Klarinetten und Fagotten begleitet werden, brausen wie ein Sturmwind vorüber und machen dem nicht minder energischen und doch wieder ganz anders gearteten Chor der päpstlichen Krieger Platz:

zu dessen gewaltigem Unisono nunmehr das ganze Orchester tritt. Von diesem lebhaften Intermezzo leitet eine sanft begütigende Arie der Fiammetta zu dem wundervollen Ave Maria[1] über. Es ist schon textlich weiter ausgedehnt als das des „Franziskus":

Ave Maria, gratia plena! Dominus tecum! Benedicta tu in mulieribus! Et benedictus fructus ventris tui,[2] Iesus! Sancta Maria, regina coeli, dulcis et pia! O mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, ut cum electis te videamus!

und ist ein *A-cappella*-Satz von 4 Solostimmen (Alt, 2 Tenöre, Baß) allerstrengster Form, dessen 71 Takte wohl verdienten, Gemeingut der katholischen Christenheit zu werden.

Nur schüchtern, wie um den heiligen, weihevollen Eindruck der leise verklingenden Menschenstimmen nicht zu stören, wagen sich Violinen, Celli und Kontrabässe mit Sordinen zu den Worten der eintretenden Geistlichen Paolo und Pietro hervor, die Palestrina im Namen des Kardinals auf das Konzil berufen. Und nun erklingt dem Scheidenden ein inniger Abschiedsgesang, von kleinem Orchester begleitet, als Schluß des ersten Teils; während der ergreifenden Worte:

Bei der Abendglocke, aller Orten,
Wie es leis' in jeder Brust erwacht!
Jeder Tag zieht durch die Purpurpforten,
Gott geheiligt in die Sternennacht

[1] Da in meiner früheren Arbeit „Die marianischen Tondichtungen Karl Loewes" lediglich gedruckte Werke besprochen werden sollten, konnte dieser Gesang dort keine Berücksichtigung finden.
[2] Bis hieher geht das Ave des „Franziskus".

Digitized by Google

sieht man Palestrina im Geleite der Boten über das Gebirge in der Abenddämmerung verschwinden.

Zu Beginn des zweiten Teils finden wir Palestrina vor den versammelten Vätern in Trient. Ohne jede Instrumental-Einleitung setzt sofort der strenge, abweisende Chor in lebhaft fugierter Form ein; trotz der einlenkenden Worte Borromeos scheint keine Möglichkeit einer Verständigung zwischen Künstler und Geistlichkeit vorhanden zu sein. Jegliche Musik bei heiligen Handlungen wird von der starren Orthodoxie verworfen. Und so steht der so huldvoll herbeschiedene Palestrina verzweifelnd da; tiefes Mitgefühl erregt der erste Teil *(Larghetto)* der Arie,[1] während das den zweiten Teil bildende Gebet zur heiligen Cäcilia der Hoffnung Raum gibt. Die Instrumentalbegleitung dieses Satzes ist ein kleines Meisterstück und verrät in jedem Takte den formensicheren Kontrapunktisten. Das Flehen des Herzbedrängten wird erhört: ein von protestantischen Wandrern intonierter Choral erklingt aus der Ferne. Nachdrücklich weist Palestrina die Kirchenfürsten darauf hin, daß es auch eine Kunst gäbe, die keine „Gauklerin" sei:

Hört ihr dort die Lust der Sinne?
All ihr Väter werdet inne,
Wie die Heil'ge sich enthüllt!

Aber er hat mit dem fanatisierten Volke nicht gerechnet. Ein lang ausgesponnener Drohchor, der sich von dumpfem Grollen bis zu heftigster Wut steigert; die Stimme des Ruhe gebietenden Kaiserherolds; der näher dringende Choralgesang; das erneute Flehen Palestrinas:

Seit Ambrosius gesungen,
Ist Musik, wie die, erklungen,
Gläubig, selig, gotterfüllt?

all dies ist eine förmliche Ballade inmitten des Dramas, die so überwältigend und eindrucksvoll zu gestalten eben nur Loewe beschieden war. Und so entwickelt sich aus der zunehmenden Beruhigung der Gemüter allmählich der Höhepunkt des ganzen Werkes, ein über alle Beschreibung schönes Quartett (Palestrina, Paolo, Pietro, Borromeo) mit Chor, in dem schon durch die Verwendung des liturgischen Amen (wie im Gralsmotiv des Parsifal):

erkennbar wird, daß hier der Gral, wie ihn der Dichter und Tonmeister fühlten, in die Erscheinung tritt. „Bleib' der Kirche Christi, heil'ge Messe!" so flehen sie in Begeisterung und Ergriffenheit, so daß endlich auch die widerstrebenden Väter auf Palestrinas Frage, ob Musik „von des Altares Feier" gänzlich ausgestoßen sein solle, antworten:

Die der Weltlust dienet, soll verstoßen sein,
Die zur Andacht rufet, trete freudig ein.

Der bescheidene Meister wehrt anfangs den Auftrag, eine solche Musik im Sinne der Kirche zu schreiben, demütig ab:

aber dem nochmaligen Drängen der Väter:

In der Kraft des Geistes, der das Herz durchflammt,
Finde heil'ge Weisen für der Messe Amt:
Ist dein Werk vollendet, wird der Papst zu Rom
Ihm das Urtheil sprechen in Sanct Peters Dom

[1] Gedruckt bei Breitkopf & Härtel in der von Runze herausgegebenen Arien-Sammlung.

Digitized by Google

antwortet er durch inbrünstiges Flehen:

Und als wollte ihm die Gnade des Himmels den Weg zeigen, erklingt, den zweiten Teil beschließend, der Choral abermals, nun ganz nahe und mit vollem Orchester. — Szene des dritten Teils:

Die Peterskirche in Rom. Papst Pius IV., von Kardinälen und Geistlichen umgeben; gegenüber Palestrina. In einer der Kirchenthüren Fiammetta; draußen Winzer und Winzerinnen des Monte Celio.

Die Missa Papae Marcelli ertönt. Loewe hat nur das Sanctus, Benedictus, Hosanna und Agnus aus Palestrinas Werk entnommen, den *CC*-Takt in den für gewöhnliche Sterbliche leichter lesbaren *C* verwandelt und dem Sanctus großes Orchester beigefügt. Selbst das Bruchstück erwies sich bei der Aufführung als zu lang, und Loewe hat selbst verschiedentliche Kürzungen vorgeschlagen. Wenn nun auch vom kunstästhetischen Standpunkt aus gegen die Verwendung des Gesanges — als Steigerung der Rede! — im musikalischen Drama immer Widerspruch erhoben werden kann, insofern ja die Rede selbst Gesang geworden sei so wird man hier von diesem Einwand deshalb Abstand nehmen dürfen, weil ja das Werk eines andern Meisters zum Ohr des Hörers dringt. Zwischen das Hosanna und Agnus ist eine kurze Kavatine der Fiammetta (mit Streichquartett) eingeschaltet, deren schlichte Worte:

Ferne wollt' ich steh'n und lauschen,
Aber Fluthen, Fluthen rauschen
Uebermächtig auf mich ein.
Schwer von Sehnen,
Schwer von Thränen,
Meine Seele voll Gebet!

den ganzen seligen Stolz des liebenden Weibes erkennen lassen. Nach dem Verhallen des Agnus erhebt sich der Papst in tiefster Ergriffenheit; ein in seiner Kürze wunderbares Arioso:

Seid ihr vorüber, reine Gottesklänge,
Die uns entrückten aus der Zeitlichkeit?
So die Gesänge,
So war das neue Lied, dem Lamm geweiht,
So scholl der Chor
Um des Apostels Ohr,
Als er auf Patmos, an dem Tag des Herrn,
Im Geist vernahm, was künftig, und was fern

mit Begleitung von Streichern und Holzbläsern leitet zum Chor der Winzer über, die in dieser Musik längst bekannte Klänge erkennen:

Das sind die Klänge, der Chor, der Gesang,
Der Palestrinas Geiste entsprang,
Das die Musik, die, der Seligkeit voll,
Längst um die Hütten der Winzer erscholl!

Und so wendet sich ganz allmählich die Musik wieder zur Lenzstimmung des Anfangs zurück; der Chor, der das Werk eröffnete, beschließt es auch. Man fühlt deutlich, daß man ein großes Stück Künstlerlebens mit durchlebte; daß die Sinne von erhabensten Klängen hoher Feierlichkeit durchbebt wurden; man war Zeuge grimmigen Hasses und Haders, den die allgewaltige Herrscherin Musik dämpfte und endlich ganz vernichtete. Es war der Weg zum Gral, den wir geleitet wurden. Es wurde zur Wahrheit, was der Schöpfer des „Parsival" vom Gral sagte:

Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein: in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehres, sehnte sich

[1] Deutlicher Hinweis auf die *Missa „Illumina oculos meos"*.

Digitized by Google

das unertödtbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je glühender und überschwenglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell, wie die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdranges setzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt, und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Übersinnlichen, eine wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des „heiligen Grales" geglaubt, ersehnt und aufgesucht ward. Dieß war das kostbare Gefäß, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank, und in welchem dann sein Blut, da er am Kreuze aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde. Schon war dieser Heilskelch der unwürdigen Menschheit entrückt, als einst liebesbrünstigen, einsamen Menschen eine Engelschaar ihn aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch seine Nähe wunderbar Gestärkten und Beseligten in die Hut gab, und so die Reinen zu irdischen Streitern für die ewige Liebe weihte.

Karl Loewe und sein edler Dichter haben diese Führung zur Liebe, zu jener höheren Liebe, welche der tiefste, ewige Grundzug und Keim in Welt- und Menschennatur ist, im „Palestrina" vollbracht. Und wir wurden durch sie jener Reinheit teilhaftig, die zu irdischen Streitern für die ewige Liebe weiht.

Die Lehrerorganisten-Frage und die Trennung des Mesnerdienstes vom Schuldienste im Bayerischen Landtag

In der 67. Sitzung des Finanzausschusses des Bayerischen Landtages vom 11. Febr. 1916 wurde beim Kapitel „Kultusetat" die Lehrerorganisten-Frage und die Trennung des Mesnerdienstes vom Schuldienste behandelt. Wir geben die Verhandlungen nach dem Berichte der „München-Augsburger Abendzeitung" Nr. 83, vom 13. Febr. 1916, einstweilen ohne weitere Bemerkungen hiezu im nachfolgenden wieder:

Zur Petition der Lehrerorganisten führte der Berichterstatter Dr. Wohlmuth aus, daß die Statistik von Ries[1] ein falsches Bild ergebe. Von einem Nebenamte könne man nicht verlangen, daß es allein seinen Inhaber vollständig ernähre. Für die Anschauung, daß, solange Chordienst und Schuldienst organisch verbunden seien, der Chordienst dann angemessen entlohnt sei, wenn der Gesamtdienst angemessen entlohnt sei, berief er sich auf Seydel. Er sei gegen Trennung von Schuldienst und Chordienst aus verschiedenen, auch schulischen Gründen, dabei insbesondere im Interesse der musikalischen Ausbildung der Lehrer.

Ein anderer Redner bemerkte, die Trennung des Organistendienstes vom Schuldienste liege im Interesse der Kirche, des Schuldienstes und der Lehrer, sei von fast sämtlichen deutschen Staaten durchgeführt und werde auch von einem Teile der katholischen Geistlichkeit gewünscht. Die Verpflichtung der Lehrer zur Übernahme des Organistendienstes werde aufrecht erhalten werden; deshalb entfalle die Befürchtung bezüglich der musikalischen Ausbildung. Der Chordienst sei noch lange nicht angemessen entlohnt, wenn der Schuldienst angemessen entlohnt sei. Die Lehrer gingen dabei in der Pflege der Kirchenmusik noch über ihre Pflichten hinaus. Ein anderer Redner hielt an der organischen Verbindung von Organistendienst und Chorregentendienst mit dem Lehrerdienste fest. Diese entspräche auch der Auffassung vieler Lehrer. Die Trennung würde im Volke nicht verstanden.

Der Staatsminister Dr. von Knilling besprach den fassionsmäßigen Reinertrag aus dem Chordienste. Die Summe des tatsächlichen Reinertrages lasse sich nicht angeben. Die Ermittlung eines Landesdurchschnittes habe für die Beurteilung des einzelnen Falles keine Bedeutung. Nicht im vollen Umfange zutreffend sei die Ansicht, daß bei organischer Verbindung von Chordienst und Schuldienst der erstere dann angemessen entlohnt sei, wenn dies beim letzteren zutreffe. Eine gewisse Verbindung des Organistendienstes mit dem Schuldienste sei auch künftig aufrecht zu erhalten.

[1] Ries Georg. Orgeldienst und Volksschullehrer. Eine Denkschrift über die Dienst- und Besoldungsverhältnisse der Kantoren, Organisten und Chorregenten in Bayern und in sämtlichen deutschen Bundesstaaten. Ansbach 1912. Vgl. *Musica Sacra*, 45. Jahrg. 1912, S. 174 ff.

Digitized by Google

Die Frage sei im Zusammenhange mit der Regelung der gesamten Lehrerverhältnisse zu ordnen.

Der Mitberichterstatter beantragte Würdigung, der Berichterstatter Übergang zur Tagesordnung. Der Antrag des Berichterstatters wurde angenommen.

Zur Frage der Trennung des Mesnerdienstes vom Schuldienste wies ein Redner darauf hin, daß es sich hier um eine alte und berechtigte Forderung der Lehrerschaft handle. Freilich werde es notwendig sein, den Gemeinden zur Durchführung Staatszuschüsse zu gewähren.

Der Staatsminister bemerkte, die Regierung wünsche die Lösung der organischen Verbindung in tunlichster Bälde. Der gegenwärtige Zeitpunkt wäre aber durchaus ungeeignet wegen der Unmöglichkeit, die notwendigen, umfangreichen Erhebungen durchzuführen und die recht beträchtlichen notwendigen Zuschüsse aufzuwenden. Große Schwierigkeiten ergäbe auch die Auseinandersetzung über die gemeinsamen Schul- und Mesnerhäuser. Nach Beendigung des Krieges könne der Versuch gemacht werden, die Kirchenverwaltungen, Kirchengemeinden und politischen Gemeinden zur Äußerung oder Beschlußfassung über die Regelung zu veranlassen. Die unklaren Rechtsverhältnisse hinsichtlich der Mesnerhäuser und der Abgrenzung der Mesnereinkommen würde die äußeren Behörden und die Regierungen mit einer jetzt kaum durchführbaren Arbeit belasten. Die Trennung würde für viele Lehrer einen empfindlichen und gegenwärtig doppelt empfindlichen Einnahmeausfall bewirken. Eine Bestimmung, daß das verbleibende Einkommen aus dem Chordienste ganz oder mit dem 100 Mark übersteigenden Betrage in das Mindestgehalt einzurechnen sei, würde die Lehrer schädigen. Sobald die Verhältnisse es gestatteten, werde er der Frage wieder nähertreten. Die Erlassung einer Normaldienstinstruktion für die Lehrer als Kirchendiener könne er nicht in nahe Aussicht stellen.

Ein Redner legte dar, die Lehrer führten die Störungen im Einvernehmen zwischen Geistlichen und Lehrern hauptsächlich auf den niederen Kirchendienst zurück. Die unklaren Rechtsverhältnisse würden durch deren Fortdauer nur noch unklarer werden. In den weitaus meisten Fällen würden die Kirchenverwaltungen das Schul- und Mesnerhaus der Gemeinde zur Benützung für Schulzwecke, wenn auch nicht zu Eigentum überlassen.

Der Mitberichterstatter sprach sich für allmähliche Durchführung der Trennung, der Berichterstatter für möglichst rasches Vorgehen aus.

Der Antrag des Berichterstatters, in tunlichster Bälde die obligatorische Trennung des Mesnerdienstes vom Schuldienste herbeizuführen, wurde einstimmig angenommen.

Friedenskönigin

1.

Hehre Friedenskönigin,
Sei bei deinem Sohne
Mutter und Fürsprecherin,
Daß er unser schone!
Liebreich neig dich, Mutter nieder,
Frieden, Frieden gib uns wieder.
Bitt für uns Maria, bitt für uns!

2.

Sieh dein Volk in Gnaden an,
Jungfrau, sündenlose!
Die dir heute hoffend nahn,
Mutter, nich tverstoße!
Gottes Strafe von uns wende,
Deinem Volk den Frieden sende!
Bitt für uns Maria, bitt für uns!

3.

Ob uns auch der Krieg umtost,
Mächtig kannst du schirmen.
Bleib Maria unser Trost
In des Lebens Stürmen!
Wann wir mit dem Tode ringen;
Woll' uns Gottes Frieden bringen!
Bitt für uns Maria, bitt für uns!

Gedichtet von A. Schmidlin — Komponiert von P. D. Johner O. S. B.

Digitized by Google

Schweigen und Ruhe

In der Sakristei einer Diasporakirche in Mitteldeutschland stand an der Wand über dem Gewandungsschrank in großer Schrift der Satz gemalt: „Im Schweigen und in der Ruhe gedeiht die andächtige Seele. Thomas a Kempis". — Der Pfarrer dieses Gotteshauses war ein vornehm denkender Herr. Mancher Laie kam zur Kirchentür herein, sah die Worte, dachte sich das Seine und ging nach Erledigung seiner Angelegenheit leise wieder hinaus. Die Herren Kapläne begehrten auf; sie meinten, ein Priester sei doch von selbst im Gotteshause, wozu auch die Sakristei gehöre, still. Die Aufschrift aber ließe die Deutung zu, daß die Mahnung zur Ruhe für die geistlichen wie für die weltlichen Besucher nötig sei.

Der geistliche Vorgesetzte war ein feinfühliger Herr und — ließ die Aufschrift — — — stehen. Er war eben ein feinfühliger Mann und gab Gott, was Gottes ist.

Es vergingen Jahre. Der geistliche Herr starb und wurde begraben, und mit ihm stieg eine reiche Erinnerung an seinen Seelenadel, seine unbestechliche Gerechtigkeit, seine werktätige Nächstenliebe mit in das Grab. — Die Sakristei wurde neu hergerichtet; ihre Wände glänzten nun viel schöner als vordem unter dem alten Herrn; aber der Spruch, der schöne, vielsagende Spruch, war und blieb verschwunden: „Im Schweigen und in der Ruhe gedeiht die andächtige Seele."

Eine andere Geschichte.

Vor mehr als zwanzig Jahren führte einen Chordirigenten der Weg nach den Rheinlanden. Mit Freude hörte er an einer der größten Kirchen der gesegneten Gauen Deutschlands ein schwungvoll dirigiertes Hochamt. Eine Viermänner-Messe schallte durch die weihevollen, altehrwürdigen Räume.

Zum Schlusse schlich der Fremdling leise die dunkle Chortreppe hinauf und gab sich dem Dirigenten als Kollegen zu erkennen. Inzwischen hatte sich das Chor geleert und während der Dirigent die Notenpacke ordnete und in die Schränke verstaute, hatte der Fremdling Gelegenheit, sich etwas umzusehen.

Da erblickte er an den Pfeilern des Chores Papptafeln, auf denen in gut leserlicher Schrift manch ein schöner Spruch zu lesen war, der zur Verehrung Gottes, zum stillen Gehorsam, zu äußerem Wohlverhalten den frommen Leser aufforderte. Dem Beschauer kam die Sache etwas verdächtig vor. Ohne deswegen mit der Tür ins Haus zu fallen, lenkte er die Unterhaltung auf der Chortreppe, die geradewegs nach außen führte, so, daß der Dirigent ihm die Not klagte: wie schwer es doch sei, den Chor, der aus Knaben und Männern bestehe, in der Kirche zur Ruhe zu bringen. „Meine Leute schwatzen vor Beginn des Gottesdienstes, in den Zwischenzeiten, die die einzelnen Chorstücke trennen, und erst recht nach Beendigung des Chorgesanges. Ich gebe mir" — fuhr er fort — „die größte Mühe. Aber wenn ich deutlicher werden wollte, gingen die meisten ihrer Wege."

Der Zugereiste schwieg; sein Herz war voll Mitleid mit dem armen Manne, der es so gut vorhatte, aber nichts erreichen konnte, um seinen Leuten auf dem Chore das Schwatzen abzugewöhnen.

Ein Bild aus der Diaspora.

Ein gemischter Chor steht auf der Sängerbühne der Kirche. Die Damen haben sämtlich die Hüte abgesetzt — nur zwei von ihnen zeigen ihres Hauptes hochragenden Gipfel. Beim Gesange stehen sie lose beisammen. Nach Beendigung der einzelnen Sätze rücken sie zu Gruppen zusammen. Und nun geht's los. Wer zählt wohl alle die Themen, die durchgenommen werden? Die Responsorien singt der Organist mit einer Handvoll Stimmen für sich allein. — Und nach dem *Dona nobis pacem* verschwindet die Mehrzahl.

Wer kännte sie nicht, diese und ähnliche Zustände auf den Kirchenchören.

Digitized by Google

Besonders arg geht's auf den Chören mit Instrumentalisten her. Dort grenzt das Treiben mitunter an Jahrmarktstrubel. Die Instandsetzung der Instrumente, das Einspielen auf ihnen, das wirre Durcheinander der Stimmen, das krause Geflöte, Geblase, Gefiedel, dazu das leise fernabdonnernde Wirbeln der Pauken — alles das hat zwar etwas Sinnenberückendes an sich. Aber wenn das Herz so mitten hinein sich stürzt und untertaucht in dem tollen Strudel der Läufer, der Motivspiele, der Einspielungen — — — da ertönt die Glocke zum Anfange des heiligen Opfers, als der Erinnerung an den Kreuzestod Christi auf Golgatha. Unwillkürlich entringt sich der leise Ruf: schade, daß die heilige Handlung beginnt: ein Theaterstück, eine Oper, ein Oratorium, ein Sinfoniekonzert — das wär' etwas gewesen, das jetzt gepaßt hätte. Vielleicht bringt die aufgelegte Messe wenigstens einigen Ersatz.

Und wie ist's um die Ruhe in den „Zwischenakten" der Meßkomposition bestellt? — Wenn sie wenigstens während der heiligen Wandlung Ruhe hielten, die schwatzenden — — — Herrn.

Ein Chordirigent mit solchem Chore — wahrlich, ein geschlagener Mann. Man richte nicht über ihn. Um mit solchen Leuten fertig zu werden, dazu gehört von seiten des Dirigenten 1. Selbstbeherrschung, 2. Menschenkenntnis, 3. Pädagogischer Takt, 4. Sittliche Überlegenheit — eines so schwer, wie das andere.

1. Selbstbeherrschung

a) Der Chordirigent wolle nie aus der Haut fahren, wenn der Chor unruhig ist, sondern recht fest in sie hineinfahren. Solange er dieses weltliche Treiben als Kreuz, als eine Seelenqual empfindet, steht noch alles gut, ist durchaus berechtigte Hoffnung vorhanden, daß er das Übel der Unruhe zum mindesten nicht größer werden läßt. Er wettere nicht; er spare sich jedes Tadelwort, solange er nicht Macht genug hat, die Unverbesserlichen zu entfernen. Nichts wirkt verwirrender, als tadeln, ohne festes Zugreifen. Tadeln — trotzdem aber alles beim alten lassen — heißt: zur Unbotmäßigkeit auffordern. An diesem Mißgriff geht zumeist jeder Wille zur Abstellung von Mißständen verloren. Das ist der Grund auch, warum die Mutter in der Regel weniger in der Erziehung erreicht als der Vater.

b) Ebenso töricht ist das sogenannte „Futtern", gemeint ist das Zanken und Schimpfen, das Gesichterschneiden und Gestikulieren bei Unzuträglichkeiten von seiten der Chormitglieder. Besonders lächerlich wirkt es, wenn der tadelnde Chorleiter nur die Allgemeinheit anredet. Die Nichtbetroffenen lehnen sich gegen das Unrecht auf; die Missetäter spielen nur zu gern die Unbeteiligten.

c) Völlig verkehrt ist es, den Kirchenraum zur Erziehungs- und Besserungsanstalt zu machen. Das ist geradeso einfältig, als wenn eine Mutter, die ihren „Liebling" bis dahin kräftig verzogen hat, bei Besuch mit ihrem „süßen" Jungen Erziehungsversuche anstellt zur Belustigung der Anwesenden. Nein, von kleinen geheimen Winken abgesehen, läßt sich am fremden Mittagstisch dem frechen Bengel die gute Erziehung nicht einschimpfen. Das muß fein zu Hause vor sich gehen. Aber daran fehlt es leider sehr, sehr oft. — So auch beim Kirchenchore!

Das Probezimmer — das ist der rechte Ort, wo Mores gelehrt werden. Im Übungszimmer gewöhne der Dirigent seine Leute an innere Zucht; die äußere kommt dann wie von selbst. Schon ein leises Kopfschütteln genügt dann, um dem „lieben" Nachbar damit stumm zuzurufen: „Freund, in dieser Sache verstehe ich keinen Spaß. Auch, wenn du es bist!"

Nur nicht aufbrausen.

Unnütze Worte in der Erziehung — und um diese handelt es sich — sind immer vom Übel; denn sie sagen jedem, der sie hört: „Der Mann da vorn läßt mit sich handeln!" Die Folge ist, man läßt den Dirigenten reden; aber schließlich bleibt alles beim alten.

Die Hitze schafft auch nicht Gutes. Denn in der Regel sind die Missetäter Menschen nicht mit schlechtem Willen, sondern nur mit schwachem Willen. Da heißt es also: bleibe fein geduldig! Damit stoßen wir auf Punkt

Digitized by Google

2. Menschenkenntnis

Man muß als Dirigent Unterschiede zu ziehen wissen. Das bezieht sich nicht auf die grundsätzliche Frage nach Recht und Unrecht, sondern auf die Frage: aus welchen Quellen entspringt die regelwidrige Handlung. Die Kenntnis der Quelle allein ermöglicht eine zielbewußte Gegenwehr und Heilung. Bei dem einen ist die Ursache der Pflichtverletzung: Leichtsinn; bei dem zweiten: schlechte Nachbarschaft; bei dem dritten: Mangel an einem Ablenkungsmittel (Gebetbuch, Rosenkranz); bei dem vierten: Mangel an Einsicht in das Unvollkommene der Handlungsweise; bei dem fünften: Mangel an Selbstzucht von klein auf und von Haus aus. — Jeder Fall verlangt eine andere Behandlung.

Hiezu kommt, daß das verschiedene Temperament verschieden auf die Maßnahmen des Erziehers sich einstellt. Der Hitzige nimmt rascher ein Wort des Tadels übel auf, als der langsamere. — Ebenso hat jeder seine schwache Seite, die beachtet sein will, wenn der Dirigent sich nicht plötzlich vor Austritte gestellt sehen will. Der eine braucht schon ein schärferes Wort, der zweite läßt sich eher durch Bitten erweichen.

Alle diese Maßnahmen greifen bereits in das Gebiet hinüber

3. Pädagogischer Takt

Der Chorleiter mit pädagogischem Takt wird in allen seinen Maßnahmen nichts tun, was gegen die feinere Bildung verstoßen könnte. Vor allem suche er den Beweis seiner musikalischen Größe nicht geben zu wollen durch seine „göttliche" Grobheit, die man so gern berühmten Dirigenten nachsagt. Jene musikalischen Größen bleiben ohne Grobheit zum mindesten geradeso groß, wenn nicht — — — größer.

Und was der eine sich erlauben darf, das schlägt bei dem anderen Dirigenten sehr zu seinem Nachteile aus. Grobheit bleibt immer eine unfeine Sache. Und wenn der Dirigent meint, es ginge nun mal ohne Grobheit nicht weiter, dann — schweige er. Denn in all den Fällen, wo der Dirigent meint, ohne Grobheit nicht auszukommen, erreicht er durch seine Grobheit genau soviel oder sowenig — nämlich — — — nichts, wenigstens nichts Gutes.

Durch nichts zeigt sich sicherer, daß der Dirigent über die seltene Gabe des pädagogischen Taktes verfügt, als durch Sichfernhalten von aller Kleinlichkeit. Nur nicht kleinlich sein. Das peinliche Anmerken jeder Kleinigkeit verrät wohl den Schul-Meister, aber nicht den Schul-Meister. Und Schulmeisterei ist nirgendwo beliebt. — Es ist aber sehr schwer, bei aller Strenge auch vornehm zu bleiben. Und doch gilt gerade hier das Wort: vornehmes Wesen macht verbindlich. Die größten Reizmittel zu Gehorsam sind die Fälle, wo der Erzieher von seinem Begnadigungsrechte Gebrauch macht; aber doch nur dann, wenn er sicher ist, daß ihm Nachsicht nicht als Schwäche ausgelegt werden kann.

Man hüte sich, den „Eisernen" zu spielen. Das feiner gestimmte Sängergemüt wendet sich ab vor den Dirigenten, die durch nichts und in keinem Falle zum Nachgeben zu bringen sind. In der Nähe solcher Naturen wird niemandem wohl. Innerlich gerichtete Naturen gehen solchen „Beißzangen"-Charakteren aus dem Wege, wo sie nur können. „Eisern" zu sein, ist nicht schwer. Es gehört dazu nur ein gewisses Maß von Eigensinn. Der aber tut nie gut, besonders nicht in einem Kirchenchore. Der Eigensinn will nie nachgeben, nie ein Opfer bringen. Aber damit begibt sich der Dirigent des tiefsten Erziehungsmittels: Bewegung der Geister durch freiwillige Unterordnung dessen, der Macht hat, zu befehlen, unter den Geringsten seines Chores in Selbstverdemütigung. Damit gelangen wir zu

4. Sittliche Überlegenheit

„Wer der Größte sein will, der sei der Diener von allen." Merkwürdiger Widerspruch! Und doch, nie hat es einen Merkspruch der Pädagogik gegeben, der das Geheimnis der erzieherischen Kraft schärfer und tiefer gefaßt hätte. Der zu Erziehende muß vor allem zu der Einsicht gebracht werden, daß ihm von seiten der Person des Erziehers kein Überfall droht; daß die Person des Erziehers

Digitized by Google

als des geistigen Plusmachers keine Sonderrechte verlange; daß eine Vermehrung persönlichen Vorteils bei der gegenseitigen Beziehung zwischen Zögling und Erzieher vollständig und in allen Fällen außer Betracht kommt.

Zu diesem Überzeugtsein der Ausschaltung der Person des Vorgesetzten, soweit Sicherung persönlicher Vorteile in Frage kommt, muß sich der zweite Gedanke verbinden, daß der Erzieher sich selbst zum Opfer bringe, daß er selbst auf alle Vorteile, die sich aus seiner Stellung ergeben, verzichte und selbst Opfer bringe; mit anderen Worten: daß er selbst alle Forderungen erfülle, die er an andere stellt.

Diese sittliche Überlegenheit fordert vom Dirigenten selbst ein einwandfreies Verhalten auf dem Chore. Er selbst gehöre zu denen, die zuerst den Heiland im Tabernakel begrüßen und nicht zuerst die Damen und Herren des Chores. — Er unterlasse alle feierlichen Handbegrüßungen. Ein leises Nicken des Kopfes, das muß im Gotteshause genügen.

Desgleichen deutet es auf eine tüchtige Persönlichkeit, wenn bereits vor Beginn der Öffnung des Chorraumes die Singstimmen und Chorbücher auf ihren bestimmten Plätzen liegen. — Es macht einen guten Eindruck, wenn bereits zur Predigt, sofern sie dem Gottesdienst vorausgeht, die Chormitglieder versammelt sind. Denn in der Predigt kommt der Mensch mit seinen Alltagsgedanken endlich einmal zur Ruhe und seine Seele zieht das Festgewand der Sonntagsstimmung an. — Ein Chor, der zur Predigt ständig fehlt, steht in Gefahr, sich zu versündigen; denn nur bewußte Geringschätzung des göttlichen Wortes führt zu solchem Ärgernis. Ein Chor, der während der Predigt schweigt, schweigt auch in den Hochamtsruhezeiten. —

Schweigt das und jenes Mitglied nicht, so gehe man mit Vorsicht zu Werke. a) Man sehe mehr oder weniger auffällig hin zur Quelle des Ärgernisses. — b) Man setze sich mehr oder weniger bemerkbar in die Nähe des unruhigen Mitgliedes. — c) Man suche den Blick des Schwätzers zu fassen und lege eine flehentliche Bitte in sein eigenes Auge. — d) Man nehme Gelegenheit, ohne daß es ein Dritter beobachtet, mit der Person des Störenfrieds zu reden, aber in Freundschaft und Nachsicht. — e) Man richte es so ein, daß im Wiederholungsfalle der Unterredung ein würdiger Zeuge anwesend ist. — f) Man lobe den Chor in der Probe, wenn die Mehrzahl der Mitglieder sich des Geschwätzens enthalten hat. Das Lob sei äußerst kurz; man gebrauche vielleicht die Worte: denen, die am letzten Sonntag durch ihr würdevolles Verhalten wesentlich dazu beigetragen haben, daß Gott verherrlicht wurde, ganz besonderen — — — treugemeinten — — — Dank. (Vielleicht noch: wenn der Dirigent diesen Dank wird allen — ohne Ausnahme — aussprechen können, wird er von Herzen glücklich sein. Dann waltet auch Gottes Segen über dem Chore und seinem heiligen Dienste.) —

Mit den Mitgliedern, die jetzt noch immer zu stören wagen, ist schwer zu verfahren. Am besten bewährt es sich, wenn man nie von ihrer Seite weicht, wenn man während der Predigt die Hand ans Ohr legt, zum Zeichen, daß man wegen Störung das Wort Gottes nicht gut zu hören vermag.

Die Instrumentalisten verweise der Dirigent mit Nachsicht, aber mit Deutlichkeit zur Ruhe. Den Geigern stimme er selbst leis die Instrumente, zum Zeichen, daß es auch ohne viel Streicherei gehe. — Den Flöten- und Klarinettenspielern untersage er die Herunterhaspelung von Motiven. — Den Paukenisten weise er an, vor der Predigt die Kessel anzudrehn. Allerdings das eine tritt sehr zutage: ein Chor mit Orchester wird immer mehr zur Unruhe geneigt sein, als ein reiner Sängerchor. Es ist, als wenn das Orchester durch seine körperliche, durch seine Handbetätigung doch mehr zur Zerstreutheit verleitet würde, als ein Sängerchor. Ehe man sich's versieht, wird aus der Liturgiemusik eine Konzertmusik. Man täusche sich nicht: die Konzertmusik schmeichelt mehr der Eitelkeit als der Dirigent ahnt. Nur zu leicht wird aus der Musik als dem Mittel zum Zweck ein Sache-an-sich, ein Selbstzweck. Der Priester am Altare stört dann eigentlich den Fortgang der musikalischen Handlung. Das Opfer Jesu wird unbemerkt zur Staffage herabgedrückt. Selbst der Sängerchor wird angesteckt und singt an den

Digitized by Google

Tagen mit Orchester unruhiger, mehr mit der Neigung, sich auf die Glanzstellen wie auf „Reißer“ zu werfen, als sich den Empfindungen der heiligen Worte und Töne hinzugeben in Selbstlosigkeit und Opfersinn.

Ein Chor, der viel schwatzt, leidet an einem Fehler der Innenerziehung. Schwatzhaftigkeit eines Chores ist das Zeichen einer Unreinheit des Willens. Solchem Chore fehlt die Innerlichkeit, die Sammlung, das Verständnis seiner hohen Aufgabe. Damit aber sinkt seine Arbeit zur Werktagsarbeit zu eitlem Tun herab. Solch ein Chor läuft Gefahr, daß sich das einzelne Mitglied am Ende seiner Tage enttäuscht sieht im Lohne seiner Arbeit. „Herr, die ganze Nacht haben wir gearbeitet und — nichts gefangen.“

Nur seichte Charaktere werden in der Kirche eiteles Gerede führen. Ein tiefer veranlagter Mensch weiß, was er seinem Gotte schuldig ist. Und wer das nicht weiß, wird als Sänger wohl Töne hören lassen, die musikalisch, die aber arm an Kirchengeist sind. Kirchengeist ist Jesu Geist. Jesu Geist war es, sich selbst hinzugeben aus Liebe in Gehorsam bis zum Tode, ja, bis zum Tode am Kreuze.

Diese Hingabe Jesu fordert zur Hingabe des eigenen Ich jeden Kirchensänger auf. Ein tüchtiger Chormeister ist ein Schatz jeder Kirche. Aber er muß voll des Opfergeistes für Jesus sein, sonst fällt ihm alles, aber auch alles zu schwer. Hat er aber innerlich die Stelle gefunden, von wo aus ihm die Opferidee seines Berufes aufgegangen ist, dann wird er Sorge tragen, daß auch seinen Sängern diese Idee des Opferlebens aufgehe. Den Chor künstlerisch zu schulen, das ist die erste natürliche Aufgabe; ihn innerlich zur Einsicht in seine liturgische Aufgabe und Bedeutung zu führen, das die erste übernatürliche Aufgabe.

Es ist nicht wahr, daß der künstlerisch fähigere Verein die größere Wirkung im Gottesdienste auslöse. Der Geist, der für den Gottesdienst befähigt, ist nicht der reine Kunstgeist, sondern das ist das Erfülltsein aller Beteiligten, von der Erhabenheit der Geheimnisse, die der Gesang mit darstellen, also nicht bloß „begleiten“ soll.

Was nützt es dem Chore, wenn er durch die Schönheit der musikalischen Ausdrucksmittel für sich einzunehmen sucht, und dabei nur rein künstlerische Absichten verfolgt. Er wird im besten Falle „interessant“ zu singen verstehen; aber was ihm fehlt, das ist der Seelenton der Anbetung, der selbstlosen Hingabe, des gänzlich sich Aufopferns, kurz alles das, was da bewirkt, daß der Zuhörer sagt: der Chor singt fromm.

Daß dieses Urteil ihm beschieden sei, das sei das erste und letzte Streben jedes Kirchenchores, wenn er nicht bloß ein Singchor sein will, der „auch“ in der Kirche singt.

Derjenige Chor aber wird dieses sein größtmögliches Lob ernten, der erfüllt ist von den Gedanken der Liebe zu seinem Schöpfer, Erlöser und Heiligmacher. Sein Mund wird schweigen von eitlem Geschwätz, weil sein Herz „voll ist von guter Rede“, zu reden mit dem Herrn, dem Gott seines Heils. Wirklich tiefveranlagte Naturen sind froh, wenn sie schweigen können. Schwätzer sind Menschen von kleinem Geist und engem Herzen.

Darum: ein Chor, der schweigen gelernt hat, ehrt seinen Gott; er ehrt aber auch sich selbst. Thomas von Kempen war schon ein feiner Menschenkenner. Sein Wort bleibt wahr in alle Ewigkeit: „Im Schweigen und in der Ruhe gedeiht die Andacht der Seele!“

Digitized by Google

Das erschlichene Solo

Der Morgen war taufrisch und goldig klar. Ein Knabe eilte raschen Fußes auf das Kloster Maria Zell zu. Schüchtern schaute er an den blendend weißen Mauern mit den vielen hohen Fenstern empor und träumte sich hinter denselben die Mönche, still und freundlich. Am meisten beschäftigte ihn der Gedanke, wie der *Regens chori* sei. Er schaute bei diesem Gedanken mit tiefer Wehmut auf die Rolle, die aus der Tasche seines Rockes hervorlugte. Einige Zeit stand er regungslos; dann richtete er sich auf und trat in den Klosterhof. Der Bruder Pförtner zuckte bedenklich die Achseln. „Der Pater Chorregent hat heute vollauf zu tun: es wird schwer halten, bei ihm vorzukommen."

Sein Blick mußte einen tiefen Schmerz widerstrahlt haben, denn der Klosterbruder sah ihn mitleidig an.

„Vielleicht geht es doch!"

Der Knabe ward vorgelassen und in ein großes Zimmer geführt, dessen Wände rings mit notengefüllten Kästen bestellt waren; den Fenstern nahegerückt stand ein Spinett, auf Stühlen lagen Violinen, Flöten und andere Musikinstrumente. Der *Regens chori* saß, mit dem Rücken gegen die Tür gewendet, an seinem Arbeitstische und fingerte den Zeichen einer Partitur nach, augenscheinlich im tiefsten Studium derselben begriffen.

„Nun, was wollen Sie?" rief er, ohne sich umzuwenden.

Der Knabe atmete tief auf.

„Ich heiße Joseph Haydn und war Kapellknabe bei St. Stephan in Wien. Man sagte mir, ich könne gut singen und verstünde auch sonst etwas von Musik."

Der Mönch wandte sich so rasch um, daß der Jüngling in seiner Rede stockte.

„Nun, was weiter?"

„Ich habe auch zu Wien schon ein zwölfstimmiges *Salve Regina* komponiert, ich habe mich nicht irremachen lassen und —"

Der Pater Chorregent war aufgestanden und vor Haydn hingetreten.

„Nur weiter!"

Haydn zog die Papierrolle aus der Tasche.

„Und ich habe immer wieder komponiert," fuhr er fort.

„Was ich hier habe, ist mein Bestes."

„Das soll unser Kloster wohl kaufen?" fragte der Mönch.

„Nein!" kam es fast beinahe verletzend zurück. „Ich will keinen Handel treiben; ich bin hierher nach Maria Zell wallfahren gegangen, ich komme nicht um Geld, sondern ich flehe nur um die Gunst, daß meine Kompositionen in der Kirche hier aufgeführt werden."

Der Mönch riß die Augen erstaunt auf.

„Nein."

„Und wenn ich noch so inständigst bitte?"

„Nein! Gehen Sie hinunter in die Gaststube, Sie sollen gewiß gut bewirtet werden, denn wir lassen niemanden ungespeist von dannen ziehen; aber das, was Sie Ihre Kompositionen nennen, nehmen Sie nur wieder mit."

Haydn zuckte schmerzlich zusammen.

„Ich wiederhole, daß ich Chorknabe bei St. Stephan war und daß —"

„Es kommt," unterbrach ihn der Mönch ruhig, aber entschieden, „so viel fahrendes Volk von Wien hier an, das sich für ausgetretene Chorknaben hier ausgibt und, wenn es darauf ankommt, doch keine Note singen kann."

Mit diesen Worten wandte er sich um und setzte sich wieder an seinen Arbeitstisch. Haydn drückte die Notenrolle krampfhaft in seiner Rechten, einen Augenblick zögerte er noch, dann trat er festen Schrittes aus dem Zimmer.

Digitized by Google

Er wußte nicht, wie er aus dem Kloster gekommen war. Die Gänge, die er durchschritt, schienen unter seinen Füßen zu wanken; die Bilder an den Wänden neigten sich zu ihm herunter, die Stufen der steinernen Treppe flossen vor seinem umflorten Auge so wirr ineinander, daß er fast hinabgestürzt wäre; erst als er wieder vor der Klosterpforte stand und mild warmes Sonnenlicht und weiche Morgenluft seine Stirne berührten, fand er sich wieder. Und als die Glocken in tiefen vollen Akkorden zum Hochamt läuteten, lachte Joseph Haydn froh auf. „Und können nicht einmal eine Note singen, hat er gesagt, Nun gut! Ich will zeigen, ob ich singen kann."

Haydn schlich sich auf den Musikchor. Erst stand er gar schüchtern an der Ecke der Orgel, und wer ihn nur flüchtig ansah, konnte glauben, der Junge sei wohl durch einen Zufall hierher verirrt und fürchte sich unter der flüsternden Menge von Mönchen, Männern und Knaben, allein, wer ihm tiefer ins Auge schaute, dem konnte der glühende Funke nicht entgehen, der aus ihm leuchtete. Die Notenblätter waren an die Sänger und Musikanten verteilt. Haydn trat an einem der Solisten-Singknaben heran, plauderte einiges mit ihm, erzählte ihm was vom Kapellhause in Wien, und wie er dort ein guter Sänger gewesen sei; dann bat er plötzlich, doch scheinbar gleichgültig, den Knaben, er möge ihm ein Notenblatt zeigen. Der Junge willfahrte, und Haydns geübter Blick hatte schnell die Melodien überflogen und erfaßt.

„Laß mich statt deiner singen!" flüsterte Haydn.

Der Knabe sah ihn erstaunt an.

Nach einigem Bedenken wandte sich der Knabe Haydn zu und erwiderte: „Nein, das darf ich nicht."

„Doch, doch, ich will meine Sache gewiß gut machen!"

„Nein, der *Regens chori* ist gar zu strenge, es könnte Arges absetzen."

Haydn suchte mit Daumen und Zeigefinger in seiner Westentasche umher. Sein letztes Geld, einen Siebenzehner, hielt er dem Knaben bittend und versuchend unter die Augen. Dieser sah wehmütig auf das Geldstück: der innere Kampf zwischen Pflicht und Gewinn währte einige Zeit und war nur zu deutlich auf dem Antlitze des Singknaben zu lesen — da tönte noch zur rechten Zeit die Glocke, die den Beginn des Hochamtes verkündete, die Orgel rauschte in vollen Akkorden durch die weiten Hallen des Gotteshauses, der *Regens chori* überschaute mit eisernem Blicke, einem Feldherrn gleich, seine Musiker, ein Taktschlag auf das Notenpult — und Haydn hatte dem Knaben sein Blatt entrissen und begann mit glockenheller Stimme das *Kyrie* zu singen. Der verblüffte Singknabe starrte mit offenem Munde zum *Regens chori* auf, dieser schielte mit zufriedenem Blicke auf Haydn herunter.

Das *Kyrie* war zu Ende.

„Behalten Sie das Notenblatt!" warf der Mönch nun Haydn flüchtig, aber befehlend hin.

Haydn schwamm in Seligkeit, und seine Stimme klang so voll und klar, so jubelnd und frohlockend, so demütig flehend, so voll von Anbetung, daß sein Gesang gleichsam zur Seele der ganzen Musik wurde.

Das Hochamt war zu Ende. Haydn legte sein Notenblatt weg, trat zum *Regens chori* und fragte in einem Tone, der halb bescheiden, halb scherzhaft klang: „Kann ich eine Note singen?"

Der Mönch sah ihn strenge an, aber aus dem ernsten Blick leuchtete eine stille Freude. Er faßte Haydn beim Arme.

„Kommen Sie mit mir!"

Im Klostergarten gingen sie miteinander spazieren.

„Wer hat Sie singen gelehrt?"

„Reuter, der Kapellmeister zu Wien."

„Dieser harte Mann? Nun ja, die Noten mag er Sie gelehrt haben, aber den Geist, die Seele des Gesanges haben Sie unmöglich von ihm."

Haydn wußte nicht, was er antworten sollte. Er hatte nicht den Mut, zu sagen, er singe darum so gut, weil seine Seele ganz Musik sei.

Digitized by Google

„Wissen Sie, was Sie gesungen haben?"

„Nein," kam es schüchtern zurück.

„Gut, ich will es Ihnen sagen. Sie haben gesungen, als hätten Sie die Messe selbst komponiert, größeres Lob kann ich Ihnen nicht geben, denn der Dichter ist im Wort wie in der Musik sein bester Ausleger. Ich habe die Messe komponiert, und heute erst hat sie mich mit innigster Freude und Dank gegen Gott erfüllt. Sie sind kein Musikant, Sie sind ein Jünger der Musik in ihrer edelsten Bedeutung."

Joseph Haydn war überglücklich. Ein solches Lob war ihm noch nie zuteil geworden.

„Nun, was gedenken Sie jetzt anzufangen?"

Diese Frage warf unseren Haydn plötzlich aus all seinen Himmeln wieder auf die poesielose Erde herunter. Er zog seinen Siebenzehner aus der Westentasche.

„Hier ist mein ganzes Vermögen. Damit und mit dem Talente, das mir Gott gegeben hat, muß ich hausen."

Als er dies sagte, klang es wie Schmerz und Trauer in seiner Stimme.

Der Mönch blickte ihn teilnehmend an. „Bleibe eine Woche hier, ehe du weiterziehst."

Es war eine glückliche Woche, die Haydn in den Räumen des Klosters als allgemein geliebter Gast zubrachte. Und warum hätte der gute Junge nicht glücklich sein sollen? Durfte er denn nicht die große Kirchenorgel spielen und ihr Tonmeer der Herrschaft seiner Gedanken unterwerfen? Durfte er nicht in der Musikzelle des *Regens chori,* der ihm ein väterlicher Freund geworden war, in einem seltenen Reichtum von musikalischen Schätzen schwelgen? — und konnte er sich denn nicht — er, der blutarme Musikant — eine Woche lang satt essen?

Der letzte Tag der angebotenen Gastfreundschaft war gekommen. Haydn schied. Sein Dank war nicht wortreich.

„Es war eine gar herrliche Zeit," sprach er, dem Mönche die Hand reichend, „die ich hier durchleben konnte. Sie war nicht fruchtlos, denn ich gehe mit einer ganzen Menge von Gedanken hier fort. Die sollen wachsen und Lieder werden! Pater, segnen Sie mich! Meine Mutter hat mir gesagt, ich sollte an keinem Segen vorübergehen."

Haydn neigte sein Haupt. Des Mönches Blick strahlte auf:

„Gott sei mit dir! Du wirst groß sein, wenn ich längst gestorben bin."

Er drückte dem Jüngling etwas in die Hand und wandte sich nach der Klosterpforte zurück. Joseph Haydn aber ging gedankenschwer durch den Klosterhof und dann den Berg hinab; seine Seele jedoch war oben beim Mönche, der ihn gesegnet hatte.

Lange Zeit ließ er die Gedanken wie Nebelbilder in sich auf- und abwogen; endlich gedachte er dessen, was ihm der Mönch in die Hand gedrückt hatte. Er öffnete das rauhe Papier. Glänzendes Silber, sechzehn Gulden, dazu der geschriebene Wunsch: „Ein Stein für die glückliche Zukunft!"

Haydn ließ das Haupt in seine Hände niedersinken.

Dann betete er.

Plötzlich erhob er sich.

„Nun vorwärts, mit Gott, mit meinem Talente und mit meinen sechzehn Gulden!"

Gregoriusbote

Digitized by Google

Bücher- und Musikalienmarkt

Unter dieser Rubrik zeigt die Redaktion die eingegangenen Bücher und Musikalien für die Leser bezw. Käufer an, eine Besprechung je nach Wert und Wichtigkeit sich vorbehaltend; eine Rücksendung findet in keinem Falle statt.

Gieburowski, W. Dr. Die *„Musica Magistri Szydlovite"*, ein polnischer Choraltraktat des 15. Jahrhunderts etc. **Posen, St. Adalbert-Druckerei.**

Riemann, Hugo. Musik-Lexikon. Achte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Lieferung 11—23 (Schluß). **Leipzig, Max Hesse.** Broschiert 19 ℳ, geb. 22 ℳ.

Breitenbach, P. B., O. S. B. Dreißig Vesperhymnen für gemischten Chor und Männerchor. **Einsiedeln** (Schweiz), **M. Ochsner.** Partitur-Orgelstimme 6 Fr., Singstimmen à 1 Fr. 75 cts., Instrumentalbegleitung zu Nr. 2: 1 Fr. 60 cts., zu Nr. 7: 1 Fr. 20 cts.

Karg—Elert Op. 84. „Die Grablegung Christi", Passionskanzone für Solosopran, Hoboe mit Englischhorn (oder *A*-Klarinette allein) und gemischten Chor mit Orgel. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Nr. 4827.

Busoni, F. Op. 44. Ind. Fantasie für Klavier mit Orchester. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Nr. 4773.

Orlando di Lasso. Vier gemischte Chöre eingerichtet von A. Stier. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Partitur 2 ℳ. (Partitur-Bibliothek Nr. 2446.)

Ziegler, B. 1. *Stabat mater.* 2. Der sterbende Krieger für eine Singstimme mit Orgel- bezw. Klavierbegleitung. **München, Aibl.** Partitur à 1 ℳ 20 ₰.

Aus dem Verlag von **Fr. Pustet, Regensburg:**

Vesperale Romanum. *Editio II. juxta novissimas Rubricas.* XX und 704 S. in 8° auf Dünndruckpapier. Ungeb. 4 ℳ 80 ₰, geb. 6 ℳ 80 ₰.

Rituale Romanum. *Edito I. juxta typicam.* XI und 734 S. in 24° auf Dünndruckpapier. Ungeb. 3 ℳ 20 ₰, geb. 4 ℳ bis 6 ℳ 20 ₰.

Kehrer, J. Praktische Winke zur Erleichterung des Pedalspiels. Preis 20 ₰.

Mathias, Dr. Fr. X. Orgelbegleitung zu den gebräuchlichsten Segensgesängen. Ungeb. 2 ℳ 80 ₰, geb. 3 ℳ 60 ₰.

— — *Organum com. ad Missam de Angelis et Credo V. toni.* Orgel-Partitur 60 ₰, Stimme 30 ₰.

Gabrieli, Giov. *Timor et tremor.* Motette zu sechs Stimmen (P. Griesbacher). Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Kagerer, Chr. Op. 18. *Missa i. h. S. Ludovici* für Soli, vierstimmig. gemischten Chor und Orchester (Orgel *ad libitum*). Partitur 2 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰; Orchesterstimmen komplett 3 ℳ 40 ₰.

Neue Kriegs- und Friedenslieder

Kindsmüller, K. Lied zum Jesukindlein in der Kriegszeit für drei Oberstimmen mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 20 ₰, Singstimme 5 ₰.

— — *Da pacem Domine.* Liturgisches Friedensgebet für drei Oberstimmen mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. **Regensburg, Fr. Gleichauf.** Partitur 50 ₰, Stimmen à 5 ₰.

Johner, P. Dom., O. S. B. Friedenskönigin, einstimmiges Chorlied mit Orgel für Kriegsandachten. Auf Doppelblatt mit Muttergottesbild à 10 ₰, auf Einzelblatt 5 ₰; bei 20 Stück 10% Rabatt.

— — „Die Stirnen empor", einstimmiges Chorlied mit Klavierbegleitung für weltliche Veranstaltungen. **Beuron, Kirchenmusikal. Gesellschaft St. Gregor.** Stimmen à 20 ₰.

Trümpelmann, M. Op. 19. Jesus Christus, Hymne für eine Singstimme mit Orgel oder Klavier. **Göttingen, Vandenhöck & Rupprecht.** Preis 12 ₰, von 15 Exemplaren ab 8 ₰.

Braun, Alf. „An die Feld- und Hechtgrauen" für vierstimmigen Männerchor. **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis 10 ₰, 100 Stück 7 ℳ 50 ₰.

Mitterer, I. Op. 187. „Wiegenlied der Kriegerswitwe", für Sopran mit Klavierbegleitung. **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis 30 ₰.

Sandhage, A. „St. Michael", für einstimmigen Volksgesang. **Hamm i. Westf., Breer & Thiemann.** Preisangabe fehlt.

Lutz, J. „Ein Gruß ins Feld", für zwei oder drei Singstimmen. **Stuttgart, A. Auer.** Partitur 20 ₰.

Cohen, C. Gebet für den König. 1. Einstimmiges Kirchenlied mit Orgelbegleitung oder für vierstimmigen gemischten Chor. 2. Für vierstimmigen Männerchor. Preisangabe fehlt.

— — Gebet für König und Vaterland, für vierstimmigen Männerchor. **Köln, J. P. Bachem.** Preisangabe fehlt.

Berner, O. A. Op. 23. Friedensgebet, für einstimmigen Volksgesang oder vierstimmigen gemischten Chor. **Karlsruhe, Badenia.** Preisangabe fehlt.

Maux—Bachleitner. „O gib uns, Maria, zum Sieg das Geleit" für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel- bezw. Instrumentalbegleitung *ad libitum*. **Wels, Litzlbauer.** Partitur 1 K 40 h.

Besprechungen folgen in der nächsten Nummer.

Digitized by Google

Aus der Redaktionsstube

H. Josefowitsch, Chorrektor, Königshütte. 1. Die Textunterlage im *Officium defunctorum* ist so richtig, wie sie in der von Ihnen benützten Ausgabe vorliegt. Die angeführten Fälle sind keine Druckfehler, sondern nur die Anwendung der Regeln des offiziell maßgebenden *Cantorinus Romanus*. Es ist selbstverständlich ganz verfehlt, die Textunterlage der ehemaligen *Medicaea* in der *Vaticana* zu verwerten, wie es die Betreffenden zu machen scheinen, und noch dazu eine in so unbegreiflicher Weise. Der *Podatus* z. B. am Schlusse darf niemals auseinandergetrennt werden; also nicht:

sondern:

usf. Das sind Binsenwahrheiten, die auch in der *Medicaea* bereits so behandelt wurden. Einen wirklichen Druckfehler aber haben diese Choralgelehrten nicht bemerkt, nämlich Seite 38, Vers 11, muß es heißen:

; ebenso Seite 24, Vers 8, Zeile 5: *vivificabis me.*

2. Eine Binsenwahrheit ist es ferner, daß der letzte Vers im *Officium* immer heißen muß: *Requiem aeternam dona eis Domine. Et lux perpetua luceat eis*, auch wenn das *Officium* nur für einen Verstorbenen stattfindet; anders ist es bei dem Begräbnisritus, hier muß es bei nur einem Verstorbenen *ei* heißen. Diese Dinge sind ja an Ort und Stelle genau ausgeschrieben, beim erstenmal sogar noch in einer eigenen Bemerkung (vgl. S. 4 Anm. und S. 18 oben). Ihre Ansicht ist also in den beiden Fällen die richtige.

3. Soll am Karsamstag das *Benedictus* an das *Sanctus* angeschlossen werden oder kann es auch nach der Wandlung gesungen werden? Warum das *Benedictus* am Karsamstag anders behandelt werden soll wie an den anderen Tagen, ist nicht ersichtlich; vgl. z. B. in Weinmann, Gradualbuch (Fr. Pustet, 1914) die hierauf bezügliche Notiz S. 109: „Präfation und Responsorien werden in feierlichem Ton gesungen, alsdann folgt *Sanctus* und *Benedictus* wie gewöhnlich." Über die liturgische Stellung des *Sanctus* und *Benedictus* aber wollen Sie nachsehen: *Musica Sacra* 1912, November-Heft S. 260 (Aus der Redaktionsstube), ferner Dezember-Heft 1915 S. 183, wo Sie in Anmerkung 3 die ganze hierauf bezügliche Literatur der letzten Jahre angegeben finden. Ihre Arbeiten auf dem Gebiete des vatikanischen Chorals verdienen wärmste Anerkennung. Frdl. Gruß! —

H. A. Buchner jun., Domkapellmeister, Gran. Das übersandte Weihnachtsprogramm habe ich dem Cäcilien-Vereins-Organ (Red. Prof. Müller, Paderborn) übermittelt. — **H. H. Dr. Drinkwelder, Salzburg.** Die betreffende Nummer der *„Musica Sacra"* werden Sie inzwischen erhalten haben. Wie die nach Ihren Worten „epochemachende Feststellung von Palestrinas Geburtsjahr" bei unseren katholischen Kirchenmusikern wirkt, können Sie aus der neuesten Nummer einer kirchenmusikalischen Zeitschrift ersehen, die als Beilage eine Komposition Palestrinas gibt und noch fest das alte Geburtsdatum hinaufdruckt, während die akatholischen Gelehrten in ihren Hörsälen längst die neue Datierung vortragen. — **H. Kantor Retzlaff, Muskau O/L.** Sie schreiben: „In der August/Sept.-Nr. der *Musica Sacra* 1915 (S. 135ff.) las ich mit großer Befriedigung den Artikel über Polyphonie und Choral. Der geehrte Herr Verfasser, der aus der Praxis für die Praxis geschrieben, hat damit ein Thema angeschlagen, dessen Verwirklichung schon lange mein Wunsch gewesen ist. Er hat ganz recht, wenn er mehr Choral verlangt. Und wenn nächst dem *Credo* auch das *Gloria* choraliter gesungen wird, so ist das ein Vorschlag, dem jeder Chorregent zustimmen wird. Jedes Ding hat aber zwei Seiten. Es fehlt uns das praktische Buch. Deshalb möchte ich mir erlauben, Ew. Hochwürden folgenden Vorschlag zu unterbreiten:

Die Gesänge des *Gloria* und *Credo* müßten in einer Sonderausgabe herausgegeben werden, und zwar in derselben Art und Weise, wie in Ihrem Gradualbuch (Auszug), also mit Choralnoten, Violinschlüssel, geeigneter Transposition, aber ohne Übersetzung. Ich halte diese Choralausgabe unter den vielen als die gediegenste und deutlichste, und darum würde auch die vorgeschlagene Sonderausgabe sich unbestritten viele Freunde erobern, weil sie durchaus notwendig ist." Ihr Wunsch ist inzwischen erfüllt worden in dem Büchlein „Kleines Kyrialbuch". Sammlung leichter Choralgesänge aus der *Editio Vaticana* mit Choralnoten, Violinschlüssel, geeigneter Transposition und Übersetzung der Texte für Chor- und Volksgesang. Regensburg, Fr. Pustet. Preis ungeb. ℳ 0.60, geb. ℳ 0.90. Ihren eifrigen Bestrebungen die besten Erfolge! — **H. Dr. M.** Sie schreiben: „Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts vollzog sich die Restauration der katholischen Kirchenmusik und in der Gegenwart scheint sich eine Revolution zu vollziehen: Richard Wagnerstil in der Kirche, Verdrängung des gregorianischen Chorals, Kürzung seiner Melodien, deutscher Gesang beim sonntäglichen Hochamt, das sind die neuesten Bestrebungen. Wo bleibt da das päpstliche *Motu proprio?* Wo die Vorschriften der hl. Ritenkongregation? Wo die Erlasse der H. H. Bischöfe? Und wie stellt sich der ‚Allgemeine Deutsche Cäcilienverein zur Förderung der katholischen Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dezember 1870' zu diesen Vorgängen? U. A. w. g."

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Die erste Rheinberger-Biographie

ist soeben als 14/15 (Doppel)-Bändchen der
„Sammlung Kirchenmusik“ erschienen:

Joseph Rheinberger

Sein Leben und seine Werke
von Dr. Theodor Kroyer

Professor der Musikwissenschaft a. d. Universität München.
Mit drei Bildnissen und zahlreichen Notenbeispielen.
In Leinwand gebunden 2 Mk.

Ein Schüler Rheinbergers, der bekannte Münchener Gelehrte, Universitätsprofessor Dr. Kroyer legt hier zum erstenmal kostbares und interessantes Material aus neuen und bisher unbenutzten Quellen in lichtvoller und feinabgewogener Darstellung vor, so daß wir gewiß nicht zu viel sagen mit der Behauptung: Kroyer hat der musikalischen Welt nicht nur die erste, sondern auch eine klassische Rheinberger-Biographie geschenkt. * * * * * *

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Kirchenmusikalische Werke von Joseph Rheinberger

Messen von Joseph Rheinberger.

Op. 126B. **Messe** (A-dur) für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. Nach der Originalausgabe (für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel) bearbeitet von Joseph Renner jr.
Partitur (zugleich Orgelstimme) Mk. 4.—. Chorstimmen (je 60 Pf.) Mk. 2.40.

Op. 151. **Messe** (G-dur) für gemischten Chor a cappella (leicht ausführbar) liturgisch ergänzt von Joseph Renner jr. — Partitur Mk. 2.40. Chorstimmen (je 60 Pf.) Mk. 2.40.

Op. 159. **Messe** (F-moll) für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. — Partitur (zugleich Oberstimme) Mk. 5.—. Chorstimmen (je 60 Pf.) Mk. 2.40. Orchesterbegleitung von Johs. G. Meuerer.
Partitur Mk. 6.— netto. Orchesterstimmen Mk. 8.— netto.

Op. 169. **Messe** (C-dur) für Soli, gemischten Chor und Orchester oder mit Streichinstrumenten und Orgel. Partitur Mk. 20.— netto. Vollständige Orchesterstimmen Mk. 20.— netto. Stimmen für Streichinstrumente Mk. 7.50 netto. Orgelstimme Mk. 3.— netto. Klavierauszug Mk. 3.— netto. Chorstimmen (je Mk. 1.—) Mk. 4.—.

Op. 172. **Messe** (B-dur) für Männerchor mit Orgel oder Blasorchester. — Vollständige Partitur Mk. 10.— netto. Instrumentalstimmen Mk. 8.— netto. Orgel-Partitur Mk. 5.—. Chorstimmen (je 60 Pf.) Mk. 2.40.

Op. 172. Nr. 3. **Ave Maria** für Männerchor. — Partitur und Stimmen (je 20 Pf.) Mk. 1.20.

Op. 172B. **Messe** (As-dur) für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. Nach der Originalausgabe (für Männerchor mit Orgel in B-dur) bearbeitet von Joseph Renner jr.
Partitur (zugleich Orgelstimme) Mk. 4.—. Chorstimmen (je 60 Pf.) Mk. 2.40.

Op. 197. (Nachgelassenes Werk.) **Messe** (A-moll) für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. Herausgegeben von Louis Adolphe Coerne.
Partitur (zugleich Orgelstimme) Mk. 4.—. Chorstimmen (je 60 Pf.) Mk. 2.40.

Op. 194. Requiem (F-dur) von Joseph Rheinberger

für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel.
Partitur (zugleich Orgelstimme) Mk. 4.—. Chorstimmen (je 60 Pf.) Mk. 2.40.

Op. 171. Marianische Hymnen von Joseph Rheinberger.

Nr. 1. **Ave Maria** für eine Singstimme und Pianoforte oder Orgel. Text lateinisch und englisch. Hoch und tief . . . . . je Mk. 1.—.
Singstimme einzeln 30 Pf.

Nr. 2. **Alma redemptoris.** Duett für Sopran und Alt und Pianoforte oder Orgel . je Mk. 1.—.
Singstimmen (je 20 Pf.) 40 Pf.

Nr. 3. **Salve Regina** für drei Frauenstimmen (zwei Soprane u. Alt) u. Pianoforte oder Orgel je Mk. 1.—.
Singstimmen (je 20 Pf.) 60 Pf.

Nr. 4. **Ave maris stella.** Duett für Sopran und Alt und Pianoforte oder Orgel . je Mk. 1.—.
Singstimmen (je 20 Pf.) 40 Pf.

Nr. 5. **Regina coeli** für eine Singstimme und Orgel oder Pianoforte . . . . . Mk. 1.—.
Singstimme einzeln 20 Pf.

Nr. 6. **Ave Regina** für drei Frauenstimmen und Pianoforte oder Orgel . . . je Mk. 1.—.
Singstimmen (je 20 Pf.) 60 Pf.

Op. 176. Advent-Motetten von Joseph Rheinberger

für vierstimmigen gemischten Chor a cappella.
Partitur und Stimmen (je 15 Pf.) je Mk. 1.20.

Nr. 1. **Rorate coeli**	Nr. 4. **Ex Sion**	Nr. 7. **Benedixisti**
Nr. 2. **Universi**	Nr. 5. **Deus tu convertens**	Nr. 8. **Prope est Dominus**
Nr. 3. **Ad te levavi**	Nr. 6. **Qui sedes**	Nr. 9. **Ave Maria**

Orgelkompositionen von Joseph Rheinberger.

Op. 156. **Zwölf Charakterstücke.**
Heft I. Präludium; Romanze; Canzonetta; Intermezzo; Vision; Duett . . . . Mk. 3.—.
Heft II. In memoriam; Pastorale; Klage; Abendfriede; Passacaglia; Trauermarsch . . . Mk. 3.—.

Op. 174. **Miszellaneen.** Zwölf Orgelvorträge.
Heft I. Romanze; Scherzoso; Aufschwung; Betrachtung; Agitato; Improvisation . . . . Mk. 3.—.
Heft II. Ernste Feier; Zwiegesang; Ricercare; Abendruhe; Melodia ostinata; Finale . . . Mk. 3.—.

In **Heindl-„Schuberts Repertorium der Pädagogik"** heißt es hierüber:

„Jedes der beiden Werke enthält 12 Tonstücke, die nach Form und Inhalt in jeder Beziehung den Meister allerersten Ranges zeigen . . . ."

Obige Meisterwerke Jos. Rheinbergers finden in der gesamten katholischen Welt des In- und Auslandes steigernde Beachtung und Verbreitung und erfüllt sich immer mehr das prophetische, schon vor vielen Jahren gefällte Urteil über einen der vornehmsten Repräsentanten katholischer Kirchenmusik, das „Die Orgel" im IV. Jahrgang, Heft 8, dahin zusammenfaßte: „Eine Fülle kirchenmusikalischer Werke erblickt alljährlich das Licht der Welt, um schon nach einem kurzen Dasein wieder in wohlverdiente Vergessenheit zu geraten. **Anders ist es bei den Werken Rheinbergers. Was dieser Meister bietet, ist und bleibt für immer.**"

Man verlange kostenfrei mein Verzeichnis von Werken für den katholischen Gottesdienst, enthaltend Messen, Graduale, Offertorien etc. von Brosig, Hahn, Horák, Kothe, Pembaur, Rheinberger, Schmid, Thiel usw. sowie meinen Katalog wertvoller Orgelwerke.

Reichhaltige Auswahlsendungen stehen zu Diensten.

Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Digitized by Google

Theoretisch-praktische
Harmonium-Schule
für den kirchlichen Gebrauch

von **Johann Singenberger,**
mit über 300 leichten Vorspielen etc. in allen Tonarten und den Begleitungen zu den Mess- u. Vesper-Responsorien, Psalmtönen, Asperges, Vidi aquam, O salutaris, Tantum ergo u. Veni Creator. 6., vermehrte u. verbesserte Aufl. 284 Seiten. Großquart. Mk. 6.50. In Halbleinwandband gebunden Mk. 8.—.

Vesperale Romanum

excerptum ex Antiphonali S. R. E. jussu SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi restituto et editio. **Editio secunda juxta novissimas Rubricas. 1916.**

XX und 704 Seiten in 8°. Auf Dünndruckpapier. Preis Mk. 4.80. Gebunden in Halblederband mit Rotschnitt Mk. 6.80.

Durch die Brevierreform wurden auch in den Choralausgaben Änderungen notwendig. Dieselben sind in der gegenwärtigen 2. Auflage des Vesperale Romanum nach der authentischen römischen Vorlage, den sogen. *Mutationes in Antiphonali,* durchgeführt.

Timor et tremor

Motette zu 6 Stimmen von Giovanni Gabrieli (1557 — 1612). Herausgegeben von Peter Griesbacher. Partitur 1 ℳ 80 ₰, 6 Stimmen (einzeln 15 ₰) 90 ₰.

Eine versunkene Welt ersteht mit dieser Partitur zu neuem Leben. Gabrielis „Timor et tremor", dieser wehdurchzitterte und doch so zuversichtliche Hilfsschrei in großer Not, den wir heute mehr denn je nachfühlen können, ist eine jener bisher von der Sonne Palestrinas völlig verdunkelten Renaissanceschöpfungen kirchlicher Tonkunst, die dem altklassischen Stamme das Edelreis modernster Harmonik aufpfropfen und das polyphone Tonmeer mit schäumender Kleinrhythmik beleben. In wunderbarer, einheitlicher Verschmelzung von altgotischen, Renaissance- und Barockmotiven aller Art entsteht so ein Tongemälde von überwältigender Größe, ein Wunderbau von unerreichter Technik. Der Eindruck muß unvergleichlich sein.

Der hoffnungsfreudige Schlußsatz „Non confundar in æternum" mit seiner unerhört kühnen Harmonik stempelt die glanzvolle Motette überdies zu einem wahren Sieges- und Triumphgesange, zum Dolmetsch überströmender Dankgefühle nach bestandener Not und Gefahr.

P. Griesbacher.

STABAT MATER

für zwei Sopran- und zwei Altstimmen mit begleitender Orgel komponiert von **Michael Haller.** Op. 113.
Partitur Mk. 1.—. 4 Stimmen (à 10 Pf.) 40 Pf.

Katholische Kirchenmusik

liefert prompt und billigst das
General-Depôt cäcil. Kirchenmusik
von
Feuchtinger & Gleichauf
in Regensburg.

Auswahlsendungen bereitwilligst.
Kataloge gratis und franko.
Versand nach allen Ländern.
Grosses Lager weltlicher Musikalien.
Gefl. Aufträge wollen wie oben adressiert werden, also stets b e i d e Namen schreiben.

An der Dom- und Stadtpfarrkirche St. Johann Bapt. in Marburg, Steiermark, ist bis 1. März 1916 die

Domorganisten-Stelle

ausgeschrieben. Jahreseinkommen 2000 M., 300 M. Quartierbeitrag. Gesuche sind beim F. B. Lavanter-Ordinariat in Marburg, Steiermark, in Vorlage zu bringen.

Nähere Auskünfte erteilt das F. B. Dom- und Stadtpfarramt Marburg in Steiermark. Jeder Kompetent hat sich einer öffentlichen Prüfung mit Probespielen zu unterziehen.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

49. JAHRGANG MAI 1916

MUSICA SACRA

:: HERAUSGEBER DR. KARL WEINMANN ::
VERLAG VON FRIEDRICH PUSTET REGENSBURG

Digitized by Google

Inhalt

P. Kreitmaiers neue religiöse Lieder „Unsere Kirche". Zugleich ein Beitrag zur Gesangbuchfrage der Gegenwart . . . . . S. 65
Aufführungen des Regensburger Domchors an Sonn- und Festtagen von Allerheiligen 1915 bis zum Passionssonntag 1916 . . . . . S. 70
Dr. Kroyers Rheinberger-Biographie. Besprochen von Professor Jos. Renner, Regensburg . . . . . S. 71
Über katholisches Orgelspiel . . . . . S. 75
O Jesu, unsrer Seelen Bräutigam. Von Prof. M. Pöllinger, Regensburg . . . S. 76
Aus der Praxis. Ein Vorschlag in bezug auf das deutsche Kirchenlied. Von S. K. . S. 77
Besprechungen . . . . . S. 78
Aus der Redaktionsstube . . . . . S. 80

Der Abonnement-Preis für den aus 12 Nummern bestehenden Jahrgang beträgt Mk. 3.—. Bei direkter Zusendung vom Verlag unter Streifband innerhalb Deutschland, Österreich-Ungarn und Luxemburg Mk. 3.60, nach dem Ausland Mk. 4.—. Bestellungen nehmen sämtliche Buchhandlungen und Postanstalten entgegen.

Verlag von **Friedrich Pustet, Regensburg,** zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Passende und sehr empfehlenswerte Musikalien für das hohe Pfingst- und Fronleichnamsfest

Bäuerle, Herm., (Op. 27). **Adoremus!** Zehn lateinische eucharistische Gesänge für vier gemischte Stimmen (für einfachere und mittlere Chorverhältnisse.) [VK 3179.] Partitur ℳ 1.30, 4 Stimmen à 25 ₰.

Haagh, J., C. Ss. R. **VIII Hymni Eucharistici** (3 Pange lingua) — 1 Sacris solemniis — 1 Verbum supernum — 1 Salutis humanæ sator — 1 Jesu dulcis memoria — 1 Adoro te) ad 4 voces æquales. 2. Aufl. (VK 1095.) Partitur ℳ 1.—, Stimmen à 25 ₰.

Haller, M., (Op. 16). **Laudes Eucharisticæ** seu Cantus sacri cultui Ss. Sacramenti tam in Expositionibus quam in Processionibus servientes, ad 4, 5 et 6 voces inæquales (cum trombonis ad libitum). 5. Aufl. (VK 399.) Partitur ℳ 2.60, Singstimmen à 30 ₰, Instrumentalstimmen zusammen 40 ₰.

— — **Separat-Abdruck** hieraus, enthaltend: Pange lingua, Sacris solemniis, Verbum supernum, Salutis humanæ, Aeterne Rex. Für Unisono-Chor und 5 st. Blechbegleitung (Tromba in B alto, Tromba Es, Baßtrompete in B, Posaune und Bombardon), arrangiert von Fr. X. Engelhart, Domkapellmeister. Singstimme 20 ₰, 5 Instrumentalstimmen zusammen 50 ₰.

— — (Op. 35). **Coram Tabernaculo.** Gesänge zum allerheiligsten Sakrament, ein- und zweistimmig mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums. 3. Aufl. (VK 1319.) Partitur ℳ 2.—, Stimmen à 80 ₰.

— — (Op. 50). **Cantiones variæ de Ss. Sacramento.** (1. „Adoremus in æternum". — 2. Psalm. 116: „Laudate Dominum". — 3. „Panis angelicus". — 4. „O salutaris hostia". — 5. „O sacrum convivium". — 6. „Ave verum Corpus". — 7. Sacris solemniis". — 8. „Verbum supernum". — 9. „Adoro te devote". — 10. „O esca viatorum". — 11. und 12. „Pange lingua".) Ad 2 voces æquales organo vel harmonio comitante. 11. Aufl. (VK 1438.) Partitur ℳ 2.—, Stimmen 70 ₰.

Haller, M., (Op. 59a). **Hymni et Cantus cultui Ss. Sacramenti servientes,** ad 4 et 5 voces viriles. (1.—4. Pange lingua. — 5. Sacris solemniis. — 6. Verbum supernum. — 7. Salutis humanæ sator. — 8. Æterne rex altissime. — 9. O quam suavis est. — 10. O sacrum convivium. — 11. Ego sum panis vivus. — 12. O salutaris hostia. — 13. Ave verum corpus. — 14. Domine non sum dignus. (T. L. de la Victoria). — 15. Adoramus te (Aichinger). — 16. Adoramus te Christe (Orlando di Lasso). 3. Aufl. (VK 1999.) Partitur ℳ 1.30 Stimmen ℳ 2.40.

— — (Op. 59b). **Hymni et Cantus cultui Ss. Sacramenti servientes,** ad 4 et 5 voces viriles. (1. Lauda Sion. — 2. Ecce panis Angelorum. — 3. Bone pastor. — 4. O salutaris hostia. — 5. Panis angelicus. — 6. Graduale in Missa de Ss. Sacramento. — 7. Offertorium ibidem. — 8. Responsorium: Cœnantibus illis. — 9. Graduale in Festo Ss. Cordis Jesu. — 10. Offertorium ibidem.) 2. Aufl. (VK 1886.) Partitur ℳ 1.20, Stimmen ℳ 2.—.

— — (Op. 63). **XII „Pange lingua" et „Tantum ergo"** 4, 5, 6, 7 et 8 vocum inæqualium. 2. Aufl. (VK 2621.) Partitur ℳ 1.30, Stimmen ℳ 2.—.

— — (Op. 91). **Tricinia Eucharistica** sive Cantus cultui Ss. Altaris Sacramenti servientes ad 3 voces æquales. (VK 3301.) Partitur ℳ 2.40, Stimmen ℳ 1.20.

Hamm, C., (Op. 12). **VIII Moduli ad benedictionem Ss. Sacramenti** quos 4 vocibus imparibus concinendos composuit C. H. — 8 Segensgesänge (1. und 2. O salutaris hostia. — 3. Panis angelicus. — 4.—8. Tantum ergo) für vierstimmigen gemischten Chor. (VK 1995.) Partitur ℳ 1.—. Stimmen ℳ —.80.

Hanisch, Joseph, XII Hymni „Pange lingua" ad 4 et 5 voces impares. Zweite Auflage. (VK 2553.) Partitur ℳ 1.20. Stimmen ℳ —.60.

— — **XXX Hymni „Pange lingua"** pro 3 et 4 vocibus virilibus composita. (VK 1139.) Partitur ℳ 2.40. Stimmen in 3 Heften ℳ 2.40.

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

49. Jahrg. ∴ **1916** ∴ | Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von **Dr. Karl Weinmann** Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg | **5. Heft Mai**

P. Kreitmaiers neue religiöse Lieder „Unsere Kirche"

Zugleich ein Beitrag zur Gesangbuchfrage der Gegenwart

In einer Zeit, die sich soviel Mühe gibt mit der Festlegung einer kleinen Anzahl guter Kirchenlieder in einheitlicher Fassung, ist es doppelt interessant einer Sammlung neuer „religiöser" Lieder zu begegnen.[1] Nicht als ob die alten Lieder sich überlebt hätten und durch neue ersetzt werden sollten! Ein solcher Gedanke liegt dem Herausgeber völlig ferne. Vielmehr soll das religiöse Volkslied, dessen Entwicklung fast stille zu stehen scheint, zu neuer Blüte geführt werden. Aber auch dafür will der bescheidene Komponist keineswegs ein Muster, sondern nur „eine Anregung zu eifrigem Wettbewerb auf dem Gebiete des religiösen Volksliedes geben und befähigtere Kräfte veranlassen auf den Plan zu treten".[2] Wir wollen nun im folgenden an das Erscheinen dieses Werkes einige grundsätzliche Erörterungen knüpfen und dann eine Besprechung der Sammlung selbst nach Text, Melodie und Harmonisierung geben.

Eine Sammlung neuer religiöser Lieder hat den Vorteil, daß sie den gegenwärtigen Bedürfnissen leichter Rechnung tragen kann als eine Sammlung alter Gesänge. Wohl ist der Geist der Kirche stets der gleiche, insoferne ihre dogmatischen Grundlagen und ihre Sittenlehren unveränderlich sind. Doch wie die Homiletik und Katechetik mit der Zeit fortschreitend im Rahmen des kirchlichen Fühlens und Denkens neue, würdige Formen für den alten Inhalt sucht, so kann es auch zweckdienlich sein, daß sich das religiöse Lied in neuen Formen bewege und überdies aus dem ausgedehnten Gebiet der theologischen Wissenschaften Neues heraushebe, was bisher noch nicht oder nicht so passend für die religiöse Musik verwendet worden ist, daß es also auch inhaltlich Neues biete. Das Gesagte betrifft zunächst den Text, kann aber auch, namentlich hinsichtlich der formellen Seite, auf die Melodie bezogen werden, freilich nicht in dem Sinne so mancher unserer modernen Kirchenkomponisten, die nach neuen Formen suchen und ringen und diesen Formen unkirchlichen Geist und Inhalt eingießen. Eine Bereicherung des Melodienschatzes der religiösen Lieder muß also nicht bloß als zulässig, sondern grundsätzlich vielleicht sogar als erwünscht angesehen werden. Ordnet man diese neugeschaffenen Lieder dann nach bestimmten Gesichtspunkten zu einem einheitlichen Ganzen, so kann man sie leichter in ein System bringen als alte Gesänge von verschiedener Herkunft und Tendenz. In all dem liegen Vorteile einer Sammlung von neuen religiösen Liedern. Gleichwohl erhebt sich dagegen ein Bedenken. Nimmt man eine Sammlung von neuen oder fast ausschließlich neuen religiösen Liedern in Gebrauch, dann wird man in der Regel die Beobachtung machen können, daß die Pflege des älteren

[1] **Unsere Kirche.** 176 neue religiöse Lieder für Kirche, Schule und Haus mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung, herausgegeben von Joseph Kreitmaier S. J. op. 20. Regensburg, Joseph Habbel, 1915. Geh. 1 ℳ; geb. 1 ℳ 50 ₰; in Partien billiger. — Orgelpartitur mit vollem Text op. 21 im gleichen Verlag; geh. 6 ℳ; geb. 7 ℳ. — Text von Przywara S. J. ebenda; geh. 1 ℳ; geb. 1 ℳ 50 ₰.

[2] Vorwort zur Melodienausgabe, S. IV. — Ähnliche Leitgedanken hat P. Kreitmaier auch in den „Stimmen der Zeit", 46. Jahrg. (1915), S. 324 und 412 ausgesprochen.

Digitized by Google

religiösen Liedes stark darunter leidet, wo nicht ganz aufgegeben wird. Das beruht auf äußeren, praktischen und auf inneren, psychologischen Gründen. Praktisch gesprochen wird man da, wo eine reichhaltige Sammlung eingeführt ist, nicht die nötige Zeit finden um ältere Gesänge in einigem Umfang zu pflegen; man wird auch kaum die Mittel erübrigen um noch ein anderes Gesangbuch anzuschaffen. Gewiß wird man „zuerst einmal" das singen, was man schon in Händen hat. Größer noch scheint ein psychologisches Bedenken gegen eine Sammlung neuer Lieder. „Moderne" Lieder üben, wie die „Modernen" zu sagen belieben, eine „faszinierende" Wirkung auf Sänger und Hörer aus und benehmen dadurch mehr oder weniger den Sinn für das Gute, das die Vergangenheit auf diesem Gebiete geleistet hat. Da, wo vorzeitig oder in zu hohem Maße moderne Musik gepflegt wird, leidet das Verständnis für die ältere. Das ist zu bedauern, nicht um der älteren Musik willen; denn diese ist nicht Zweck unserer Bemühungen, ebensowenig wie die neuere Musik. Nächster Zweck für den Kirchenmusiker ist vielmehr die Pflege der kirchlichen Musik überhaupt zur Erreichung des übernatürlichen Zieles. Allseitigkeit muß demnach der Kirchenmusiker seinen Bestrebungen wahren. Die Pflege des modernen religiösen Liedes auf breiter Grundlage schlösse aber die Gefahr der Einseitigkeit in sich. Wie hütet man sich vor der einseitigen Pflege der Moderne auf anderen Gebieten, z. B. in dem wohlbewährten Betriebe unserer humanistischen Gymnasien!

Das neue religiöse Lied verdient also gewiß aufmerksame Pflege; auch in der Jugenderziehung hat es seinen Platz; aber es darf zeitlich nicht früher einsetzen, als bis eine gewisse Reife des Geschmackes durch Kenntnis und Übung älterer religiöser Lieder erreicht ist; seine Pflege darf ihrem Umfange nach die des älteren Liedes nicht übertreffen oder gar verdrängen; endlich muß es seinem Werte nach künstlerisch hochstehen. Im vorausgehenden wurden die Begriffe „religiöses" und „kirchliches" Lied vermischt gebraucht. Das Gesagte gilt von beidem, besonders aber vom kirchlichen Lied. Wenn wir es versuchen dürfen, zusammenfassend eine Forderung für ein ideales kirchliches Volksgesangbuch aufzustellen, so möchten wir sagen: Texte, reich an theologischem Inhalt, gefaßt in künstlerische Formen, ausgestattet mit hochstehenden und volkstümlichen Melodien, aus den verschiedenen Blütezeiten der Dicht- und Sangeskunst das Beste zeitgemäß zusammenfassend, sollen systematisch hingeordnet sein auf die Verherrlichung Gottes und in zweiter Linie auf die Erbauung der Gläubigen.

Zur Erreichung dieses Ideales trägt P. Kreitmaiers Werk vieles bei, und zwar schon durch die Texte. Die Höhe und Würde ihres Inhaltes ist gewährleistet durch die Quellen, aus denen sie geschöpft sind: die heiligen Schriften des Alten und Neuen Testamentes, die Evangelien sowohl wie die Apostelbriefe und die kirchlichen Gebete. Die der Zahl nach weit überwiegenden Texte von Erich Przywara S. J. stehen ebenbürtig neben denen eines Guido Dreves, F. W. Weber, Heinr. Bone[1] u. a. Man sieht es den Texten an, daß sie dem Geiste des Gebetes entstammen, und nicht selten fühlt man sich versucht die einzelnen Strophen eines Liedes wieder zu dem zu machen, woraus sie wohl geworden sind, zu Betrachtungspunkten. Bringt es der Zweck eines Liedes mit sich, so sprüht daraus eine Begeisterung, die Sänger und Hörer guten Willens entzünden wird, z. B. in dem Gesang Nr. 19, der zum Teil mit paulinischen Worten Jesuitengeist zum Ausdruck bringt. Wohl mag unter dem vielen einiges wenige sein, das nicht jedem Leser zusagt; doch wollen wir darauf nicht weiter eingehen, uns interessiert hier begreiflicherweise am meisten der Melodienbestand von P. Kreitmaiers Werk.

Im Vorwort des Gesangbuches (S. V, Abs. 2) baut der Herausgeber dem Urteil vor, daß seine Melodien als zu wenig modern empfunden werden möchten. Es dürfe an sie nicht der Maßstab der modernen Kunstmusik angelegt werden. Dafür seien Volkskunst und Volksgeist überhaupt zu konservativ gerichtet. Es hätte dieses Hinweises

[1] Die eben erschienene Doppelnummer der *Musica Sacra* von März/April 1916 bringt S. 38, Nr. 10 die Feststellung, daß der Text: „Die Blume fällt, das Gras verdorrt" eine Originaldichtung von Bone sei. Das diesbezügliche Fragezeichen im Vorwort der Melodienausgabe S. VIII, der Orgelbegleitung S. VI dürfte also künftig wegfallen.

Digitized by Google

kaum bedurft; denn läßt man P. Kreitmaiers Liedersammlung auf sich wirken, so ist für den Gesamteindruck mehr das bestimmend, was modern an den Liedern ist, weniger das, was sich daran als konservativ darstellt. Wir möchten zur Übersicht und Beurteilung den ganzen Melodienbestand in 4 Gruppen teilen, deren erstes Paar der konservativen, deren zweites der modernen Richtung angehört.

1. Gruppe. Unter den konservativ gehaltenen Liedern finden sich Melodien, die nicht bloß auf den bisherigen Bahnen überhaupt, sondern speziell auf mittelalterlichen Bahnen wandeln; nennen wir sie meinetwegen nach Dreves[1] „archaisierende" Lieder! Was daran am allermeisten archaisierend erscheint, ist die Tonalität. An ihr erkennt man schon bei flüchtigem Überblick die Lieder dieser Gruppe. Ein Typus dafür ist Nr. 23. — Nr. 18 verbindet mit archaisierender Tonalität freiere Behandlung des Rhythmus (im 7. und im vorletzten Takt[2]). — Besondere Erwähnung erheischt eine freiere Auffassung der Tonalität, die deswegen hier zur Sprache kommt, weil sie der Herausgeber, wie es scheint, als Archaismus für gerechtfertigt hielt. Mit dieser Freiheit meinen wir gewisse Inkonsequenzen, bestehend im Verlassen der einmal aufgenommenen Tonalität, nicht im Sinne der *toni mixti,* die in der späteren Choralkomposition so häufig vorkommen, wobei ein authentischer Ton mit seinem (zugehörigen) Plagalton vermischt wird, sondern in der Weise, daß zwei nicht zusammengehörige Töne verbunden sind. So scheint Nr. 59 eine Mischung von hypophrygisch und jonisch zu sein. Wahrscheinlich wollte der Komponist eine gewisse Herbheit, welche die Aufrechterhaltung der archaisierenden Tonart mit sich gebracht hätte, im Ausklang der Melodie vermeiden. Doch wäre das unseres Erachtens nur eine edle Herbheit gewesen. Zudem ist eine praktische Schwierigkeit geschaffen, wenn z. B. in Nr. 59 der ersten, auf *f* schließenden Strophe die zweite, mit *g* beginnende folgt.[3] Bei Besprechung der Harmonisierung werden noch andere Lieder unter diesem Gesichtspunkt zu erwähnen sein.[4]

Die 2. Gruppe verzichtet auf alles Archaisierende, bleibt aber noch ganz auf konservativem Boden. Das sind die Lieder, die am bescheidensten auftreten und eine gewisse Neutralität wahren. Damit soll keineswegs gesagt sein, daß es dieser Gruppe an Erfindung fehle, wiewohl einigemale der Eindruck erweckt wird, als ob sich in der Schöpfung der vielen Melodien eine begreifliche Ermüdung eingestellt hätte, z. B. in Nr. 55. Gewöhnlich gibt aber dann die Harmonisierung der anspruchslosen Melodie ein wirkungsvolleres Gepräge. Überhaupt scheint es oft, daß dem Komponisten ursprünglich das harmonisierte Lied vorgeschwebt habe, aus dem er nachträglich die Melodie herauslöste. Unter Umständen kann dann allerdings die für sich betrachtete Melodie matt wirken, z. B. in 174 und 175. Aber nicht Mangel an Originalität ist mit der obigen Charakterisierung dieser Gruppe gemeint, sondern eine gewisse Anspruchslosigkeit, die aber recht gesund und kernig wirken kann, z. B. in Nr. 49. Von diesem Boden ausgehend wollte der Komponist weiter vordringen und neue Bahnen wandeln in den modern gehaltenen Liedern der 3. und 4. Gruppe. Wenn auch hier wie bei den konservativen Liedern von zwei Gruppen die Rede ist, so liegt der Grund nicht darin, daß etwa die 3. und 4. Gruppe sich in den Ausstattungsmitteln unterschieden. Vielmehr erhalten beide ihre moderne Ausstattung durch ihre freiere melodische und rhythmische Behandlung. Aber das Maß in der Anwendung dieser Mittel ist so verschieden, daß man sich zu dieser Unterscheidung veranlaßt fühlt.

3. Gruppe. Die erste Gruppe wies als Hauptmerkmal die alten Kirchentonarten auf; die zweite bediente sich des modernen Dur und Moll; die dritte gebraucht ebenfalls

---

[1] Guido Maria Dreves S. J. Ein Wort zur Gesangbuchfrage. Zugleich Prolegomena zu einem Büchlein geistlicher Volkslieder. 28. Ergänzungsheft zu den Stimmen aus Maria-Laach. Freiburg, Herder 1884.

[2] Hier und im folgenden ist bei Zählung der Takte der etwaige Auftakt nie mitgezählt.

[3] Die Disposition zu ähnlichen Schwierigkeiten tragen in sich die Melodien Nr. 93 und 119.

[4] Wiewohl eben eine gewisse Herbheit in solchen Liedern in Schutz genommen wurde, muß doch auf ein Lied hingewiesen werden, in dem die Melodiebildung auch einem Freund der alten Kirchentonarten gar zu herb erscheinen wird. Es handelt sich um den Tritonus im 6. Takt von Nr. 28. Über diese Stelle wird man bei der Ausführung nicht wohl glatt hinwegkommen.

Digitized by Google

die modernen Tonarten, ist aber mehr subjektiv gehalten in Verwendung der Melodik und Rhythmik bei Wahrung der Volkstümlichkeit. (Die vierte Gruppe, um dies gleich vorauszunehmen, unterscheidet sich von der dritten dadurch, daß sie über den Rahmen der Volkstümlichkeit hinausgeht.) Die mäßigen Freiheiten der dritten Gruppe bestehen in sonst selteneren Intervallen, nicht zwischen dem Ende des einen und dem Anfang des folgenden Verses — denn da kommen sie auch in konservativen Liedern vor — sondern innerhalb der Phrasen. So findet sich der Oktavensprung[1] (52, 15—16; 56, 13—14; 154, 8; 20, 3. Strophe, 8.—9. Takt) und die Septime (74, 8—9). Eigentliche Chromatik wird in der Melodie nicht angewendet; die vorkommenden leiterfremden Töne dienen entweder zur Modulation oder sind Wechselnoten, die als solche aus guten Gründen alteriert werden (z. B. Nr. 2). Größer sind die Freiheiten in der Rhythmik. Öfters tritt ein Taktwechsel ein (Nr. 2; 31; 52 u. a.). Aber auch im Bau der Motive wird der Rhythmus manchmal nicht bloß frei, sondern sogar der Volkstümlichkeit gefährlich, z. B. in den drei letzten Takten von Nr. 79. Übrigens liegt das Charakteristische für diese Gruppe nicht im melodischen und rhythmischen Material, sondern im Geiste, in der mäßig subjektiven Färbung und der wohlgetroffenen Übereinstimmung mit dem Text, z. B. Nr. 149; 160; 161; 162; 35.

4. Gruppe. Sie gilt uns bereits als Vertretung des Kunstliedes, nicht mehr des Volksliedes. Die ganze Sammlung ist ja auch „für Kirche, Schule und Haus" berechnet. Als Typen dieses Kunstliedes erscheinen die Nummern 97; 36; 34; 30 u. a. Auf dem Titelblatt hat der Herausgeber nicht bloß Volks- und Kunstlieder nicht voneinander geschieden, er hat auch, von einer einzigen Ausnahme (Nr. 130) abgesehen, die nichtkirchlichen Lieder nicht gekennzeichnet gegenüber den kirchlichen, und er begründet sein Vorgehen auf S. VI des Vorwortes. In Anbetracht der Schwierigkeit dieser Frage ist das begreiflich; in Ansehung des Mißbrauches, der durch wenig urteilsfähige Musiker unter Umständen gemacht werden kann, ist es bedauerlich.

Das teilweise rezitierende *„Pange lingua"* (70) wird vielen nicht zusagen; doch finden sie andere Kompositionen desselben Textes in genügender Zahl. — In Nr. 141 enthält der Ausklang der Melodie (von Racke) die Veranlagung zum phrygischen Schluß, der in der Orgelbegleitung auch wirklich durchgeführt wird. Dann steht aber der Schluß mit dem Anfang in gewissem Widerspruch; ebenso in Nr. 148 (auch von Racke komponiert). — Infolge der freieren Rhythmen und Versschemen, welche die moderne Dichtkunst mit sich bringt, kommt auch der Komponist manchmal notgedrungen dazu von dem Ebenmaß der musikalischen Phrasen abzugehen. Am Schluß von Nr. 48 wäre es aber wohl möglich gewesen, durch entsprechende Dehnung des letzten „Alleluja" die Melodie um einen halben Takt zu verlängern und so das Ebenmaß der musikalischen Phrasen herzustellen.

Die Harmonisierung hat die Aufgabe die Melodie zu erfassen und zu illustrieren nach Tonart, Rhythmus und Intervallen. Als Mittel stehen zu Gebote: Für den Volksgesang im allgemeinen nicht mehr als drei Stimmen, die der gegebenen Oberstimme hinzugefügt werden; diese Stimmen sind rücksichtlich Tonart, Rhythmus und Führung (speziell Chroma) abhängig von der Melodie. Es wurde bereits erwähnt, wie die Begleitung öfters den Eindruck der Melodie noch wirkungsvoller gestaltet. Hier sei es gestattet einiges zu erwähnen, was uns in der Harmonisierung weniger glücklich scheint.

Stimmenzahl. Sehr oft wird die Klarheit der Stimmführung beeinträchtigt durch plötzlich auftauchende Mehrstimmigkeit. Zumeist geschieht es in der Absicht, eine voller klingende Begleitung namentlich am Schluß zu erzielen, z. B. in Nr. 12; 15; 18 usw., jeweils im letzten Takte; unter Umständen geht das bis zu 6 oder 7 Stimmen (z. B. Nr. 26). Auch an Stellen wie Nr. 43, vorletzter Takt, ist die Vierstimmigkeit zu ungunsten der sauberen Stimmführung verlassen. Das Bestreben wuchtig zu wirken, ist dabei maßgebend, z. B. in den letzten vier Takten von Nr. 194. Man erkennt zwar an der Schreibung, wie sich der Komponist die Stimmführung denkt, aber diese Führung entbehrt nicht des Willkürlichen.

Stimmführung im besonderen. Mit der willkürlichen Spaltung einer Stimme hängt zusammen die Führung zweier anderer in Einklangsparallelen. Nicht selten treten diese aber auch ohne solche Begründung auf und erscheinen dann recht leer, z. B. in 34, 3; 35, drittletzter Takt; 90, 5. — Ohne Quintenjäger zu sein wird man doch die (nicht von P. Kreitmaier geschriebenen) Quinten beanstanden in 20,

[1] Im folgenden bedeutet jeweils die erste Zahl die Nummer des betreffenden Liedes, die nachfolgende (bezw. die zwei nachfolgenden) den Takt, wobei der Auftakt nicht mitgezählt ist.

Digitized by Google

Strophe 1, Takt 7—8, ebenso Strophe 3. Nicht so störend sind sie in 97, 10—11. — An Oktavenparallelen fällt auf 106, 8—9; auch bei Beginn einer neuen Phrase machen sich nicht gut: 18, 4; 90, 8; 104, 10; 107, drittletzter Takt; 118, 10—11. — Erwähnt seien auch die Septimenparallelen in 41, 27; ebenso die verdeckten Oktavenparallelen, bei denen sich von den beiden Stimmen die eine um eine Sekund, die andere um eine Terz fortbewegt, wie z. B. in 95, 8; 41, 23—24; 102, 2—3. — Nicht gut macht sich die Umgehung der Dominante in der Schlußbildung (31, letzter Takt). Die Schlußbildung in Nr. 25 ist deswegen nicht glatt, weil sie den Vorhaltscharakter des Quartsextakkordes verkennt, der eine entsprechende Auflösung (mit liegenbleibendem Baß) nahelegt. In 95, 8 fällt der Dezimenabstand zwischen Alt und Tenor auf. — Die Verdoppelung der Terz in ihrer Funktion als Leitton ist nicht gutzuheißen. (74, 4; 103, 2; 118, 4 und 8).

Tonart. Schon bei Besprechung der Melodien war von einer Vermischung der Tonarten die Rede, die nicht begründet schien. Hier kommt der Gegenstand noch einmal zur Sprache, insoferne (in Nr. 41) die Harmonisierung auch da Tonarten vermischt, wo die Melodie das nicht notwendig machen würde. — Das Lied Nr. 9 ließe, rein tonal betrachtet, erwarten, daß man am Schluß den ersten Teil (8 Takte) wiederholte, damit das Ganze abgerundet in *C-Moll* erschiene. Dieser Wunsch, der freilich nicht ausführbar ist, wird durch den Schluß des Liedes in *Es-Dur* wachgerufen. — In 41, 21—22 wird ausgesprochen nach der Dominante moduliert, dann aber die Richtung plötzlich geändert.

Rhythmus. Der Rhythmus der Melodie ließe eine Unterstützung durch die Harmonisierung wünschenswert erscheinen, erhält sie aber nicht: in 116, 8 (dieselbe Stelle in 117, 16). — Die Harmonisierung verschiebt den Rhythmus der Melodie in 44, 1, 9, 25 und 31.

Unterstützung der Melodie. Das Treffen der Sext $\overline{\overline{es}}—\overline{g}$ wird erschwert durch die (nicht von P. Kreitmaier stammende) Harmonisierung in Nr. 20, im drittletzten Takt der 1. Strophe. — Das Abspringen einer Stimme bei Auflösung eines Septimenakkordes ist dann bedenklich, wenn die abspringende Stimme die Singstimme selbst ist, weil dann Gefahr besteht, daß das Intervall nicht getroffen wird (36, 6—7; 84, 25—26). Ähnliches gilt vom Abspringen der Oberstimme bei Auflösung eines Vorhaltes (39, 8; 36, vorletzter Takt). — Die ohnehin heikle Stelle in der Melodie von 50, 2 wird durch die Begleitung noch verschlimmert.

Chroma. Dasselbe macht sich etwas störend bemerbar, wo es zu harten Querständen führt (Nr. 134, Takt 5; 136, drittletzter Takt; 114, zwischen viert- und drittletztem Takt; 140, Takt 5 und Takt 7—8; 21, 34), so auch in querständigen Kadenzierungen, (107, letzter Takt).

Druckfehler. Im Melodienbuch S. 97 ist im ersten und im viertletzten Takt je ein Taktstrich zuviel angebracht. — Im Orgelbuch: Nr. 3, Takt 4 ist im Tenor *a* statt *as* zu lesen; 21, 19 im Baß *d* statt *des*; 18, 8 im Tenor *e* statt *es*; 26, 14 ist wohl auf 2 im Alt *f* gemeint statt *a*; 80, 1 ist im Tenor auf keinen Fall *a* zu lesen, sondern am besten *g* (schon auf 3); *as* wäre sehr hart. 143 im sechstletzten Takt im Tenor $\overline{c}$ statt $\overline{\overline{cis}}$; 136, 1 im Tenor *e* statt *es*, 149, 6 im Baß *Fis* statt *F*.

Den Wert des Gesamtwerkes erhöht die wohldurchdachte systematische Gliederung, in die Erich Przywara S. J. mit dem zweiten Vorwort guten Einblick gewährt. Die praktische Verwendung des reichen Inhaltes wird dadurch wesentlich erleichtert. Namentlich die im Anhang vorgeschlagene Ordnung für die Meßgesänge leistet gute Dienste.

P. Kreitmaier hat sicherlich viel getan zur Erreichung des Zieles, das er sich gesetzt: „neue Liebe zur Kirche zu wecken". Es ist nicht zu verwundern, daß jetzt schon aus Instituten, in denen das Buch eingeführt ist, viele Stimmen der Anerkennung und des Dankes laut werden. Gewiß werden die Lieder bei den verschiedensten Gelegenheiten große Beliebtheit erlangen, ja man möchte fast Sorge tragen, daß die neuen Lieder manches gute alte verdrängen. Doch wird das dort nicht so leicht der Fall sein, wo man die wohlbewährten unter den älteren Liedern ebenfalls zur rechten Zeit gebraucht und P. Kreitmaiers Buch als das auffaßt, was es nach des Autors Absicht nur sein soll: eine dem Zeitgeist entsprechende Weiterbildung des religiösen Liedes, keineswegs ein Ersatz für das gute Alte.

Wenn wir uns das Studium des Kreitmaierschen Buches viel Zeit und Mühe kosten ließen, so liegt der Grund hiefür darin, daß wir die in der katholischen Kirchenmusik angeschnittene Gesangbuchfrage und die intensive Pflege des katholischen Kirchenliedes für eine der allerwichtigsten halten; warum? Darauf wird wahrscheinlich bald die Zukunft die Antwort geben. Wenn wir ferner eine Reihe von kleinen Ausstellungen, die dem Werte und der Brauchbarkeit des Buches keinen Eintrag tun, gemacht haben, so geschah das nicht aus kleinlicher Nörgelsucht, sondern aus warmen Interesse für das Büchlein, einem Interesse, das die zweite Auflage, auch wenn der Herausgeber nur einen Teil der Verbesserungsvorschläge akzeptiert, noch schlackenloser

Digitized by Google

sehen möchte als die erste. Endlich glaubten wir dem Kritiker und Schriftsteller P. Kreitmaier damit einen größeren Dienst für sein Werk zu erweisen als mit überschwenglichen Lobsprüchen, die zwar leicht zu machen und billig zu haben sind, aber der Sache wenig nützen.

Es erübrigt noch dem Buchtechnischen ein kurzes Wort zu widmen. Der junge, aufstrebende und zielbewußte Verlag Jos. Habbel hat den beiden Büchern eine Ausstattung gegeben, die nach jeder Seite volles Lob verdient. Besonders der Organist wird die großen und deutlichen Notentypen, die wohlabgewogene Verteilung der Lieder auf eine Seite, so daß man während des Liedes nicht umzuwenden braucht, nur angenehm begrüßen. Und wenn er vielleicht meint, daß die Kosten für die Anschaffung der Partitur und eventuell auch der Singstimmen etwas hoch kommen, so möge er auch die Höhe der Herstellungskosten zur jetzigen Zeit bedenken, sowie den Umstand, daß auch für den größten Chor eben nur eine Partitur nötig ist; die Stimmenausgaben aber — deren Format wir gerne etwas kleiner gewünscht hätten — wird der Verlag wohl in größeren Bestellungen ausgiebig ermäßigen.

So haben Herausgeber und Verlag ein Werkchen geschaffen, das auf dem Gebiete des deutschen religiösen und auch des Kirchenliedes einen bedeutsamen Schritt vorwärts bedeutet.

Aufführungen des Regensburger Domchors

an Sonn- und Festtagen von Allerheiligen 1915 bis zum Passionssonntag 1916

1. Nov. *Missa: „In hon. B. M. V.“*, 5st. v. **Haller.** Offert.: Motett *„O quam gloriosum“*, 4st. v. **Vittoria.** — 7. Nov. *Missa: „In hon. Omnium Sanctorum“*, 5st. v. **Mitterer.** Offert.: *„De profundis clamavi“*, 5st. v. **Palestrina.** — 14. Nov. *Missa: „O quam gloriosum est regnum“*, 4st. v. **Vittoria.** Offert.: *„De profundis clamavi“*, 5st. v. **Palestrina.** — 21. Nov. *Missa: „In hon. S. Caeciliae, Patronae Musicae sacrae“*, 5st. v. **Haller.** Offert.: *„De profundis clamavi“*, 4st. v. **Witt.** — 28. Nov. *Missa: „De sanctis Apostolis“*, 5st. v. **Mitterer.** Offert.: *„Ad te levavi“*, 4st. v. **Witt.** — 5. Dez. *Missa: „Sine Nomine“*, 4st. v. **Viadana.** Offert: *„Deus tu conversus“*, 5st. v. **Palestrina.** — 8. Dez. *Missa: „Ave regina coelorum“* 4st. v. **Palestrina.** Offert.: *„Ave Maria“*, 6st. v. **Auer.** — 12. Dez. *Missa: „Dixit Maria“*, 4st. v. **Hasler.** Offert.: *„Rorate coeli“*, 5st. v. **Palestrina.** — 19. Dez. *Missa: „Secunda“*, 4st. v. **Palestrina.** Offert.: *„Canite tuba“*, 5st. v. **Palestrina.** — 25. Dez. *Missa: „Brevis“*, 4st. v. **Palestrina.** Offert.: *„Hodie Christus natus“*, 4st. v. **Marenzio.** (Weihnachtsferien.) 6. Jan. *Missa: „Dies sanctificatus“*, 4st. v. **Palestrina.** Offert.: *„Reges Tharsis“*, 4st. v. **Haller.** — 9. Jan. *Missa: „In Epiphania Domini“*, 5st. v. **Mitterer.** Offert.: *„Jubilate Deo“*, 5st. v. **Aiblinger.** — 16. Jan. *Missa: „Laudate Dominum de coelo“*, 4st. v. **Orl. di Lasso.** Offert.: *„Jubilate Deo“*, 5st. v. **Palestrina.** — 23. Jan. *Missa: „Quinti toni“*, 4st. v. **Orl. di Lasso.** Offert.: *„Dextera Domini“*, 5st. v. **Palestrina.** — 30. Jan. *Missa: „Quand io pens“*, 4st. v. **Orl. di Lasso.** Offert.: *„Dextera Domini“*, 4st. v. **Orl. di Lasso.** — 6. Febr. *Missa: „Simile est regnum coelorum“*, 4st. v. **Vittoria.** Offert.: *„Dextera Domini“*, 5st. v. **Palestrina.** — 13. Febr. *Missa: „Puisque j'ai perdu“*, 4st. v. **Orl. di Lasso.** Offert.: *„Dextera Domini“*, 5st. v. **Aiblinger.** — 20. Febr. *Missa: „Cantabo Domino“*, 4st. v. **Viadana.** Offert.: *„Bonum est“*, 5st. v. **Palestrina.** — 27. Febr. *Missa: „Quarti toni“*, 4st. v. **Vittoria.** Offert.: *„Perfice gressus meos“*, 5st. v. **Palestrina.** — 5. März *Missa: „Audi filia“*, 4st. v. **Viadana.** Offert.: *„Benedictus es Domine“*, 5st. v. **Palestrina.** — 12. März *Missa: „Sine Nomine II“*, 4st. v. **Palestrina.** Offert.: *„Scapulis suis“*, 5st. v. **Palestrina.** — 19. März *Missa: „In die tribulationis“*, 5st. v. **Orl. di Lasso.** Offert.: *„Meditabor“*, 5st. v. **Palestrina.** — 26. März *Missa: „Pater peccavi“*, 6st. v. **Andrea Gabrieli.** Offert.: *„Justitiae Domini“*, 5st. v. **Palestrina.** — 2. April *Missa* 8st. v. **Ett.** Offert.: *„Laudate Dominum“*, 8st. v. **Ett.** — 9. April *Missa: „Jesu Nostra Redemptio“*, 4st. v. **Palestrina.** Offert.: *„Confitebor tibi Domine“*, 5st. v. **Palestrina.**

Geistl. Rat F. X. Engelhart, Domkapellmeister

Ein prächtiges Programm altklassischer Kunst! Die Redaktion

Digitized by Google

Dr. Kroyers Rheinberger-Biographie

Besprochen von Professor Jos. Renner, Regensburg

Das soeben erschienene, mit drei Bildnissen und zahlreichen Notenbeispielen geschmückte Doppelbändchen 14/15 der verdienstlichen Sammlung „Kirchenmusik" liegt in geschmackvoller Ausstattung vor uns.[1] Wir begrüßen dasselbe wie das endliche Eintreffen einer längst erhofften willkommenen Spende mit ganz besonderer Freude, wird doch durch diese Neuerscheinung nicht nur uns und vielen Musikfreunden, sondern vor allem auch den zahlreichen Schülern Rheinbergers ein seit langem gehegter Wunsch erfüllt: nämlich aus der Feder einer mit Leben und Schaffen des Meisters vertrauten Persönlichkeit eine eingehende Biographie Joseph Rheinbergers zu erhalten. Bisher war eben jeder, der sich über des Meisters Tätigkeit auf den verschiedenen Gebieten unterrichten wollte, gezwungen, aus einzelnen in Zeitschriften zerstreuten und oft schwer zugänglichen Artikeln das Wissenswerte erst mühsam zusammenzusuchen. Selbst auf die Gefahr des Vorwurfs hin, uns einer höchst abgebrauchten, in den meisten Fällen nichts weniger als zutreffenden Phrase zu bedienen, können wir daher doch nicht unterlassen zu bemerken, daß mit diesem Büchlein einmal in Wahrheit eine wirkliche Lücke ausgefüllt ist.

Der durch manche vortreffliche Arbeit bekannte Musikhistoriker Universitätsprofessor Dr. Th. Kroyer, dem wir diesen Ausschnitt aus der jüngstvergangenen Epoche der Musikgeschichte zu verdanken haben, ist selbst Schüler Rheinbergers. Die Pietät gegen den einstigen Lehrer hat ihn aber nicht dazu verleitet, zum bloßen, kritiklosen Panegyriker zu werden, was den Wert seiner neuesten Publikation bedeutend vermindert hätte, sondern — und das sei ihm als besonderes Verdienst angerechnet — seine Würdigung des Rheinbergerschen Schaffens ist vielmehr eine streng objektive, Licht und Schatten gerecht verteilende, wie wir es auch von einem Historiker von dem Rufe Kroyers nicht anders erwarten durften.

Er ist offensichtlich bemüht, ein der Wirklichkeit und der wahren Bedeutung des Tondichters voll und ganz entsprechendes, nicht durch der Parteien Gunst und Haß verwirrtes Charakterbild zu zeichnen. Daß ihm dies in jeder Beziehung meisterhaft gelungen ist, daß er es verstanden hat, Rheinberger bei aller wohltuenden Wärme der Darstellung ohne Über- aber auch ohne Unterschätzung den ihm gebührenden Platz im Rahmen der musikalischen Entwickelung des 19. Jahrhunderts anzuweisen, sei gleich hier mit hoher Befriedigung konstatiert.

Kroyer behandelt seinen dankbaren, von ihm zum erstenmal wissenschaftlich bearbeiteten Stoff in sechs übersichtlich geordneten, die ganze Lebenszeit und das gesamte Schaffen des Meisters umfassenden Abschnitten. Während wir im ersten, mit „Jugendzeit" überschriebenen, von dem außerordentlich frühen Erwachen des musikalischen Talentes des kleinen Wunderknaben erfahren, erstaunen wir über die rasche, unwillkürlich an den jungen Mozart erinnernde Entwickelung und den stupenden Fleiß des außergewöhnlich begabten Konservatoristen, wie sie uns im zweiten Kapitel geschildert werden.

Der angehende Meister blickt verehrungsvoll auf zu den Großmeistern deutscher Tonkunst, vor allem zu Mozart, Beethoven, Schubert und Bach und es ist begreiflich, wenn in seiner ersten Symphonie Mozarts Geist waltet, im *Es-Dur*-Klavierkonzert derjenige Beethovens und wenn seine 44 Variationen in *Fis-Moll* in einem ähnlichen Werke Bachs wurzeln. Man sieht, der junge Komponist wagt sich bereits an größere Formen, und mit 15 Jahren arbeitet er sogar schon an einer Oper.

[1] **Joseph Rheinberger von Dr. Theodor Kroyer, Professor der Musikwissenschaft an der Universität München. Regensburg und Rom, Fr. Pustet. Gebunden 2 ℳ 40 ₰.**

Digitized by Google

Daß jedoch Rheinberger, dessen Erfolge später auf ganz anderem Gebiete liegen sollten, kein Dramatiker war, ergibt sich aus dem folgenden Abschnitt „Theater und Konservatorium", der hauptsächlich von den Theaterjahren, den „unergiebigsten seines Lebens" handelt.

Wir erfahren aber zugleich aus diesem Kapitel von einem anderen wichtigen Zweige des Rheinbergerschen Wirkens, nämlich von seiner Lehrtätigkeit am Konservatorium. Als vorzüglicher Kontrapunktlehrer stand der Meister bald im In- und Ausland in hohem Ansehen, kein Geringerer als Richard Wagner schätzte ihn in dieser Beziehung und der stets streng urteilende Bülow nennt ihn den ersten Kontrapunktisten und Lehrer Deutschlands. Und Hunderte von Schülern gedenken noch heute in dankbarer Erinnerung der vortrefflichen Lehrmethode ihres Meisters Rheinberger, seiner staunenswerten kontrapunktischen Gewandtheit bei Lösung der schwierigsten Probleme, und der vielfachen nützlichen Winke und Ratschläge, die er ihnen bei Durchsicht ihrer Kompositionsversuche erteilte. Aber auch so mancher treffenden, witzigen Bemerkung werden sich seine Schüler gerne erinnern, womit der Meister den Unterricht zu würzen verstand.

Im sehr reichhaltigen vierten Kapitel werden wir dann mit seinen verschiedenen dramatischen Arbeiten näher bekannt, hören vor allem Ausführliches über das Schicksal seiner beiden großen Opern „Die sieben Raben" und „Türmers Töchterlein", die leider in eine Werken dieser Art sehr ungünstige Zeit fielen, und erhalten zugleich einen Einblick in sein von größeren Erfolgen begleitetes Schaffen als Instrumentalkomponist.

Finden wir hier auch unter seinen Orchester- und Kammermusikwerken manches Hochbedeutende, wie z. B. die seinen Namen zuerst nach auswärts tragende Wallensteinsymphonie op. 10, sodann op. 110, 82, 89, 38, 191, 77 und 92, sind auch unter seinen Klavierwerken prächtige Sachen, wie die vierhändige Sonate op. 122, ja vollendete Meisterstücke, die „das Höchste an Geist, Kunst und Gemüt bieten", wie op. 180, so sollte den größten, unbestrittensten und allgemeinsten Erfolg Rheinberger doch erst mit seinen Orgelwerken, vor allem mit seinen zwanzig Sonaten[1] für die Königin der Instrumente erringen.

Sehr richtig bemerkt in bezug auf diese Seite des Rheinbergerschen Schaffens Adolf Sandberger in seinem kurz nach des Meisters Tode erschienenen Nachruf: „Auf einem Gebiet der Instrumentalmusik war Rheinberger berufen, als Neuerer eine entwickelungsgeschichtlich bedeutende Stellung einzunehmen. Das ist die Orgelkomposition. Rheinberger ist der Vater der Orgelsonate, die er geläutert hat von den süßlichen, schwächlichen, orgelwidrigen Zügen, die seine Vorgänger noch an diesen Gebilden geduldet hatten. Wie die technischen Anforderungen ist die Erfindung in diesen Stücken zunehmend eigenartig geworden, und eine Fülle seltsamer Gedanken und Gestalten blüht uns aus den gestrengen drei Systemen dieser Werke entgegen."

Und nicht weniger treffend charakterisiert P. Raphael Molitor die Grundstimmung der Rheinbergerschen Orgelwerke, wenn er sagt: „Ein Zug, der besonders in Rheinbergers größeren Arbeiten mit voller Klarheit zu erkennen ist, der aber auch schon im zartesten Stimmungsbilde des Meisters aufleuchtet, das ist ein festliches Gepränge und die Stimmung hoher Freude, die in seinen Kompositionen alles beseelt und alles überstrahlt. Jenes vielen unbekannte Etwas, das gerade Rheinbergers Kompositionen so anziehend macht und das ihnen einen eigentümlichen Reiz verleiht, ist diese freudig-festliche Stimmung."

Eine ganz bedeutende Steigerung derselben erzielte Rheinberger überdies noch durch die Verbindung des Orchesters mit der Orgel in seinen beiden mit feinstem Klangsinn instrumentierten Orgelkonzerten op. 137 und 177, welche Gattung seit Händel fast nicht mehr kultiviert worden war und erst durch Rheinberger der modernen Musik wieder erschlossen wurde.

---

[1] Ursprünglich waren 24 für alle Tonarten geplant; aber es sollte nicht mehr dazu kommen.

Digitized by Google

Können seine prächtigen Orgelwerke, in denen wir den Schwerpunkt seines Schaffens zu erblicken haben, schon wegen ihres Umfanges in den katholischen Kirchen nur bei außerordentlichen Gelegenheiten, wie z. B. feierlichen Einzügen, Orgelprüfungen und geistlichen Konzerten Verwendung finden, so werden wir dagegen in das Gebiet der eigentlichen Kirchenmusik Rheinbergers mit dem fünften Kapitel eingeführt, das in seiner ersten Hälfte den kirchlichen Werken gewidmet ist. Hatte Rheinberger schon seit frühester Jugend als tiefreligiöse und kirchlich strenggläubige Persönlichkeit sich mit Vorliebe dem Gebiete der kirchlichen Komposition zugewandt, so fand er seit seiner Ernennung zum kgl. Hofkapellmeister und Dirigenten der kgl. Vokalkapelle um so mehr Veranlassung, seine Tätigkeit erneut der *Musica sacra* zu weihen.

So entstanden im Laufe der Jahre, die Jugendarbeiten natürlich ungerechnet, vierzehn Messen, drei Requiem, zwei *Stabat mater* und viele Hymnen und Motetten in den verschiedensten Besetzungen, ein- bis achtstimmig, *a cappella* oder mit Begleitung der Orgel oder des Orchesters.

Rheinberger hat, wie ebenfalls schon Sandberger a. a. O. bemerkte, „aus innerer Nötigung eine große Anzahl kirchenmusikalischer Werke aller Art geschrieben, welche auf alle Fälle als Schöpfungen eines meisterlichen Musikers den Vorzug gegenüber dem jammervollen Zeug verdienen, mit dem gerade auf diesem Gebiet der Dilettantismus sich breit macht."

Aus unserer Biographie erfahren wir hiezu, daß Rheinberger die Hebung der Kirchenmusik kaum weniger am Herzen lag, als den Männern der Restauration und daß er der historisierenden Renaissance Verständnis entgegenbrachte. Man findet daher auch bei Rheinberger Wendungen und Bildungen, die an die altklassische Epoche der Kirchenmusik erinnern; aber niemals wird er zum bloßen Nachahmer der alten Meister.

Wie aber Rheinberger bei aller Mäßigung kein Freund unmotivierter harmonischer Aszese war, ebenso ablehnend verhielt er sich gegenüber den maßlosen Übertreibungen der Ultramodernen, der musikalischen Impressionisten, Symbolisten, Futuristen und Kubisten. Es gab für ihn, der sich an den Klassikern und Romantikern herangebildet hatte, gewisse ästhetische Grenzen des Klanglich-Schönen, die er nie überschritt, und für das um jeden Preis Originell-sein-wollen so mancher, sei es auch auf Kosten der Klangschönheit und Natürlichkeit, hatte er nur ein ironisches Lächeln. Bezeichnend hiefür ist der Seite 120 mitgeteilte Brief Rheinbergers, den Kroyer die gelungenste Satire nennt, die ein Musiker den Überspanntheiten unserer Zeit gewidmet hat, und der ebenso wie der scherzhafte Brief Seite 256 einen Beweis dafür bildet, daß es Rheinberger an gesundem Humor nicht fehlte.

Kroyer ist mit liebevollem Verständnis für die Eigenart des Meisters tiefeingedrungen in die Tonwelt Rheinbergers, nichts ist ihm entgangen von den zahlreichen, oft intimen Schönheiten seiner Kunst, und was er insbesondere über die Messen des Meisters sagt, über seine Vorliebe für poetische Bilder, über die Einheitlichkeit seines Formenaufbaues, zeugt für seine innige Vertrautheit mit dem Stile des Meisters.

Wenn aber Kroyer einerseits die Vorzüge der Deutlichkeit und der Kirchlichkeit, die man den meisten Messen unbedingt nachrühmen könne, hervorhebt, so unterläßt er jedoch andererseits auch nicht, zu betonen, daß die liturgischen Textverstöße in Rheinbergers Kirchenmusik wohl niemand verteidigen wird. Nur ist dabei zu bemerken, daß diese Verstöße und Ungenauigkeiten in den verschiedenen Neuausgaben der Messen op. 62, 83, 117, 126B, 151 und 172B seit Jahren durchgängig beseitigt sind, was auch Seite 188 der Biographie ausdrücklich erwähnt wird.

Besonders warme Worte widmet Kroyer noch den Motetten des Meisters, in denen man vielleicht „den reinsten Ausdruck seines religiösen Gemütes" habe. Für das Eigentümlichste dieser Gattung hält er die drei Hymnen op. 96, und unter diesen stellt er wieder das *Adoramus* am höchsten, wenn er bemerkt: „Auf die

Digitized by Google

volle Höhe aber erhebt sich diese Kunst in dem dreistimmigen Kanon des *Adoramus*. Man muß schon auf Carissimi oder Steffani zurückgreifen, um Kirchenmusik von ähnlicher Würde und Geistigkeit zu finden."

Nachdem Kroyer noch die sechsstimmigen Motetten op. 133, von denen eines immer schöner sei als das andere, als Muster des sechsstimmigen Satzes gepriesen, geht er über auf die oratorischen Werke des Meisters, von denen ihn besonders „Christophorus", der viele Aufführungen erlebte, populär gemacht habe, und schließt mit der Besprechung seiner epischen und lyrischen Vokalmusik, unter der als umfangreichere und bedeutende Werke die Chorballade „das Tal des Espingo" und die Rheinsage „Montfort" besonders hervorzuheben sind.

Von seinen vielen, übrigens durchweg echt vokalen und dankbaren Liedern für gemischten oder Männerchor haben besonders die letzteren viel zur Verbreitung seines Namens beigetragen. Vielleicht hätte unter den begleiteten Gesängen dieser Art gerade „die Wasserfee" op. 21 für gemischten Chor und Klavier, eine originelle, schwungvolle und dem Texte adäquate Kompositon, eine etwas günstigere Beurteilung verdient.

Daß Rheinberger dem literarischen Einfluß seiner hochgebildeten Gattin zu sehr nachgab, mag wohl die Ursache sein, daß er bei der Wahl seiner Texte, besonders derjenigen der einstimmigen Lieder, mit deren Besprechung Kroyer seine Analyse der Werke beendet, nicht immer eine glückliche Hand hatte.

Und so erklärt es sich auch, daß wir hier neben Gutem auch manches weniger Gelungene antreffen. Immerhin sind Lieder wie op. 3 Nr. 1, 6 und 7, op. 22 Nr. 3, op. 41 Nr. 2, op. 55 Nr. 4 und 7, op. 129 Nr. 2 und op. 136 Nr. 1, 3, 7, 10 und 14 schlicht und innig empfundene, oft volkstümlich anmutende Gesänge und vor allem wirkliche Lieder, was man von vielen neueren Produkten dieser Gattung mit ihrer krampfhaften Originalitätssucht und schwülstigen, überladenen Begleitung, von der die Singstimme oft vollständig erdrückt wird, nicht mehr sagen kann. Op. 41 Nr. 7 ist sogar eine sehr schwungvolle, feurige Komposition und das Petrarca-Sonett op. 129 Nr. 2 nennt Kroyer eine Schöpfung, mit der Rheinberger sich Brahms an die Seite stellt.

Nachdem uns so in anschaulicher und erschöpfender Weise an der Hand der Werke, von denen manches halbvergessene eine spätere Zeit wieder mehr schätzen dürfte, ein treffliches Gesamtbild des künstlerischen Werdens und Schaffens unseres Meisters vorgeführt wurde, erhalten wir endlich im letzten Kapitel noch Aufschluß über Rheinbergers sich über einen großen Teil seines Lebens erstreckende Leidenszeit, aber auch über die vielen, ihm zuteil gewordenen Ehrungen und seinen durch großartige Stiftungen dokumentierten Wohltätigkeitssinn.

Veranlaßt durch eine Verschlimmerung seines Leidens, die Ende der neunziger Jahre eingetreten war, trat Rheinberger am 16. Oktober 1901 von seinen Stellungen zurück, zumal er auch mit der Wahl des neuen Direktors dieser Anstalt nicht einverstanden war, und schon wenige Wochen nachher, am 25. November, schloß der edle Meister seine Augen für immer. Er ruht an der Seite seiner ihm schon 1892 vorangegangenen Gattin unter den Arkaden des südlichen Friedhofes in München.

Mit einem Rückblick auf den Menschen Rheinberger, dessen vortreffliche Charaktereigenschaften, reine Gesinnung und gläubiges Gottvertrauen, schließt Kroyer seine Biographie eines der bedeutendsten Meister und edelsten Menschen, die je in Münchens Mauern lebten, wirkten und schufen.

Wir aber freuen uns, daß wir endlich ein Werk besitzen, in dem Leben und Schaffen dieses katholischen Künstlers in gerechter Würdigung und in klarer, prägnanter und oft bis zu poetischem Schwunge sich steigernder Sprache zur Darstellung gelangen. Wie ja aus jeder Zeile dieses wertvollen Büchleins hervorgeht, ist Kroyer mit der ganzen Liebe, aber auch mit der ganzen Gewissenhaftigkeit des für seinen Gegenstand begeisterten und deshalb auch wieder den Leser begeisternden Musikhistorikers an diese gewiß nicht immer leichte Arbeit gegangen. Danken wir ihm deshalb, daß er es unternommen, das getreue Bild des Meisters in einem bio-

Digitized by Google

graphischen Denkmal festzuhalten, das für immer eine hervorragende Zierde jeder Musikbibliothek bilden wird. Und von all den vielen, denen Rheinberger noch mehr ist als ein bloßer Name, wird keiner, der sich über dessen Leben und Werke eingehend und zuverläßlich orientieren will, in Zukunft an Kroyers gründlichem und dabei doch in knapper Form gehaltenem Werke vorübergehen können.

Willkommen dürfte vielen das als Anhang beigegebene, das Ganze vervollständigende bibliographisch genaue Verzeichnis der sämtlichen ungedruckten und gedruckten Werke Rheinbergers sein.

Über katholisches Orgelspiel

In den sonst treffenden Ausführungen des Herrn Dr. Hugo Löbmann, Leipzig, über das katholische Orgelspiel in seinem Artikel „Die Kunst des Orgelspiels" (Cäcilienvereinsorgan, Februar 1916) findet sich die Bemerkung:

„Was unsern katholischen Organisten so bitter, bitter fehlt, ist die Pflege der Orgelkunst eines Bach."

Aus diesem so entschieden betonten und ganz allgemein gefaßten Passus muß jeder unbefangene Leser unbedingt folgern, daß unsere sämtlichen katholischen Organisten keine Ahnung von der Existenz der Bachschen Orgelwerke haben, daß ihnen dieselben vielmehr bis heute eine *terra incognita* geblieben sind. War dies vielleicht bis vor mehreren Dezennien in bezug auf die Mehrzahl der katholischen Organisten noch zutreffend, so hat sich dies jedoch seit Jahren ganz gründlich geändert. Abgesehen davon, daß besonders begabte und strebsame katholische Organisten ja von jeher auch Bachs Orgelwerke fleißig studierten, nahm die Verbreitung derselben in weiteren Kreisen der katholischen Organisten seit der Gründung von Kirchenmusikschulen in dem Maße zu, daß schon vor zwölf Jahren eine zweibändige Ausgabe der Bachschen Orgelwerke „zum Studium und Gebrauch für katholische Organisten, ausgewählt von Joseph Renner jun." (Breitkopf & Härtel, Leipzig) kein gewagtes Unternehmen mehr war; daß diese Ausgabe sehr verlangt wurde und viel verbreitet ist, beweisen die inzwischen notwendig gewordenen Neudrucke der beiden Bände dieser ersten derartigen Edition.

Es mag ja gewiß noch den einen oder anderen katholischen Landorganisten älterer Ordnung geben, der den Namen Bach kaum vom Hörensagen kennt, wie es auch protestantische Organisten gibt, welche sich nicht allzuviel mit Bach beschäftigen, aber der weit überwiegenden Mehrzahl derjenigen, die beruflich eine gründliche Vorbildung erhielten, besonders jenen vielen, welche eine Kirchenmusikschule mit Erfolg absolvierten, ist der Name Bach heute nicht nur vertraut, sondern sie spielen auch, was ja die Hauptsache ist, seine Werke mit gediegener Technik und mit Verständnis. So nimmt z. B. an der Regensburger Kirchenmusikschule, sobald die Schüler in technischer Beziehung die notwendige Stufe erreicht haben, das Studium Bachscher Orgelwerke einen breiten Raum ein, und alle verfügbare Zeit, die nicht der selbstverständlich in erster Linie stehenden, speziell liturgischen Ausbildung gewidmet werden muß, wird vorzugsweise auf Bach, Rheinberger und andere hervorragende Meister verwendet. Und ähnlich dürfte es auch auf den übrigen katholischen Kirchenmusikschulen sein, da eben heute ein tüchtiger Orgelspieler, sei er Katholik oder Protestant, ohne Bach ebensowenig denkbar ist, als ein Pianist ohne Beethoven.

Was die weitere Bemerkung betrifft: „Bach hat leichtere drei- und vierstimmige Versetten geschrieben, die sich immer eignen zum Gebrauche beim katholischen Gottesdienste," so wären wir Herrn Dr. Löbmann sehr dankbar um nähere Nachricht, wo dieselben erschienen sind, da die kurze, meist nur 4—16 Takte umfassende Form des Versetts, die u. a. Carissimi, Eberlin und Ett pflegten, für ganz kurze Zwischenspiele, wie sie der katholische Gottesdienst so oft erfordert, sehr geeignet ist. Die Gesamtausgabe enthält diese Versetten nicht und auch in allen anderen Ausgaben suchten wir sie vergeblich. Es darf daher wohl mit Recht bezweifelt werden, ob sie überhaupt existieren,

Digitized by Google

da für das Versett, welches im 17. und 18. Jahrhundert einem ganz speziellen Bedürfnisse des katholischen Gottesdienstes entsprungen ist, nämlich den Sängern der Vesperpsalmen dadurch Erleichterung zu gewähren, daß man nach je einem gesungenen Psalmverse einen durch die Orgel abspielen ließ, im protestantischen Gottesdienste gar kein Platz gewesen wäre. Aus der genannten Bestimmung erklärt sich auch der Name Versett (Versus) und die äußerst knappe Form desselben — in der Regel nur eine einmalige Durchführung eines kurzen Themas mit Schlußkadenz — die die Dauer eines gesungenen Verses nicht überschreiten sollte.

Eigentümlich berührt endlich noch die Gegenüberstellung Rheinbergers, des Großmeisters der Orgelkomposition und Piels, der nur einige Hefte recht guter, aber der Originalität entbehrender Orgelstücke für Landorganisten geschrieben hat, die auf höheren Kunstwert keinen Anspruch machen können und vielleicht auch nicht wollen. Wenn dabei betont wird, „daß Piel nicht so groß ist, wie Rheinberger, aber kirchlicher," so ist hiezu zu bemerken, daß die „Kirchlichkeit" oft sehr billig zu haben ist, wie die Unzahl von leicht ausführbaren Orgelstücken beweist, mit der der kirchenmusikalische Markt jährlich überschwemmt wird. Auch bei Bach gibt es Werke genug, welche sich für den katholischen Gottesdienst nicht eignen. Was aber den kirchlichen Ton bei Rheinberger betrifft, so ist hier eben zu unterscheiden zwischen jenen Werken, welche sich nur zum Konzertvortrage eignen, und jenen, welche — wenn es überhaupt die Zeit erlaubt — auch beim Gottesdienste vorgetragen werden können. Zu letzteren gehören vor allem die 24 Fughetten Op. 123 und sämtliche Fugen seiner Sonaten, welche bei herrlichster Form durchaus Bachschen Geist, natürlich in moderner Ausdrucksweise, atmen. Da auch Kroyer in seiner Rheinberger-Biographie ausdrücklich bemerkt, daß Rheinbergers Fugen selbständige und bedeutsame Weiterbildungen Bachscher Kunst sind, so ist nicht einzusehen, warum gerade bei Rheinbergers Orgelfugen, die durchaus denselben Ernst und dieselbe kontrapunktische Strenge wie diejenigen Bachs zeigen, die Kirchlichkeit angezweifelt werden soll.

Ein Organist

O Jesu, unsrer Seelen Bräutigam

Den ehrw. Klosterfrauen zur Profeß gewidmet von Prof. M. Pöllinger, Regensburg

1.

O Jesu, unsrer Seelen Bräutigam,
In Demut kniend vor dir, Gotteslamm,
Erneuern liebend wir den heil'gen Bund,
Geschlossen einst in weihevoller Stund.

2.

O göttlich Kind, im Kripplein arm und schwach,
Sei innig uns gegrüßt viel tausendfach!
Nach deiner Liebe schmachten wir allein;
Drum heil'ge Armut sollst willkommen sein!

3.

O Gottessohn, dem Vater untertan
Gingst du zum Kreuz des Leidens blut'ge Bahn;
O Herr, wir folgen dir und murren nicht;
Wohlan, Gehorsam sei uns süße Pflicht!

4.

O Jesu, du der reinsten Jungfrau Sohn,
Im Sakrament von deinem Gnadenthron
O blick herab auf deiner Bräute Schar
Und wahr' der Keuschheit Kleid uns immerdar!

5.

So laß in Armut und Gehorsam hier,
In Keuschheit auch uns eifrig dienen dir,
Bis du uns rufst aus diesem Tränental
Ins Himmelreich zum ew'gen Hochzeitsmahl!

Digitized by Google

Aus der Praxis

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Ein Vorschlag in bezug auf das deutsche Kirchenlied

Vor längerer Zeit las ich wieder einmal den Satz: „Pilger aus den verschiedenen Diözesen Deutschlands vermögen in der Peterskirche in Rom nicht ein einziges deutsches Kirchenlied in einheitlicher Fassung miteinander zu singen." Warum so in die Ferne schweifen? dachte ich mir! Ich habe denselben Mißstand hier in der Diaspora. Einheimische habe ich fast gar keine. Es sind Preußen, Böhmen, Rheinländer, Bayern aller 8 Kreise; zudem befindet sich in meinem Bezirke ein Bad, und hier habe ich erst ein recht buntes Gemisch. Es ist wirklich so: „Nicht ein einziges Lied!", besonders wenn es sich trifft, daß gerade einmal niemand von den wenigen Einheimischen im Gottesdienste ist. Scherzhaft sagte unlängst ein Kirchenbesucher: „O einige katholische Kirche!"

In Hirtensorge sann ich oft darüber nach: Wo ist die Einheit? Bei aller Sehnsucht nach Einheit mußte ich unlängst dem Kritiker in der Liter. Beilage zur Augsburger Postzeitung recht geben: „Die Stammesverschiedenheiten lassen ein einheitliches Kirchenlied nicht gut möglich machen." Meine Schwester, früher eine eifrige Cäcilianerin, las den Artikel und sprach: „Ein Lied geht doch — *Tantum ergo* — hoch der Einheitschoral!" — Das gab meinen Gedanken von neuem die Richtung, die ich schon oft traurig verfolgt hatte:

Ist die Einheit nicht gefunden in der Verbindung: „Deutsches Lied in und mit Choralmelodie?" Und was wäre das Ergebnis? Für die Einheit garantierte die feststehende Choralmelodie, und unsere liebe, liebe Muttersprache wäre geadelt durch ihre Vermählung mit der Kirchenmelodie!

Ich hörte dies zum ersten Male beim *„Crux ave"* in der Würzburger Diözese anläßlich einer Fastenandacht. Ich war ganz ergriffen davon. Ich hörte das *„Venite exsultemus"* bei einer Weihnachtsmette — es war herrlich!

Man denke nur an die vielen wundersamen Hymnen des Missale und Brevier! Da gäbe es der herrlichsten Lieder! Die Protestanten besitzen solche Übersetzungen als Gemeingut. Ich erinnere an das erhabene „Jerusalem, du hochgebaute Stadt", das ich als offizieller Teilnehmer bei einer protest. Kircheneinweihung hörte; unserem Volke ist dieser Einheitswert entzogen. Der Chor singt sie — ohne Ahnung davon, wie herrlich eigentlich diese Hymnen, Sequenzen etc. sind, während das Volk seine Meßandachten betet, die genau so geeignet sind für Aschermittwoch wie für Pfingsten.

25 Einheitslieder werden erstrebt! Das sind zu wenig. Die Ur-Diaspora in Jerusalem und Rom hatte deren mehr und hatte keine Organisation wie der Cäcilienverein. In Rom wurden eben 150 Psalmen in römischer Sprache und in Jerusalem ebenso viele in aramäischer Sprache und in Athen in griechischer Muttersprache gesungen. Es wird uns ja erzählt von diesen ernsten, erhabenen Gesängen der Christen. Davon hat unser katholisches Volk heutzutage keinen Begriff mehr. Jetzt wird kein Mensch mehr „beim Anhören der Psalmen zu Tränen gerührt". Ich sah 3 Jahre lang den Besuch der Vesper im Bamberger Dom. Der Dom war leer! Ich zähle mich nicht zu den hervorragenden Musikern und Sängern, aber sagen muß ich, gesungen wurde regelgetreu und schön. Ich stand einmal im Mainzer Dom während einer Vesper. Zugegen war eine alte Frau und ich. Gegen Schluß kamen die Leute. Ich fragte erstaunt, wozu? und erhielt die mich verblüffende Antwort: „Nach der Vesper geht die Kirche an." Das Psallieren gilt also nicht als Gottesdienst.

Da könnte nun ein Sangeskundiger Einheitslieder schaffen, wenn er die Psalmen einschließlich Hymnen und Cantica uns schenken würde, gleich fertig zum Singen, nicht bloß die 5 Vesperpsalmen, sondern das ganze Psalterium: Abteilung I: die 8 Psalmtöne mit je irgend einem Verse; Abteilung II: den Text, abgeteilt durch den Asteriskus, schön zum Singen wie zum Beten. Der Beginn von Mediatio und Finalis könnte generaliter angedeutet sein durch einen fettgedruckten Selbstlauter, um auszudrücken, daß hier selbst oder eine Silbe früher oder später die Bewegung beginnt. Ich habe so ziemlich alle Psalmen so probiert und mich in meinen spärlichen Musestunden erholt und erbaut.

Es müßte das ein Mann machen, der nicht allzusehr das Geld liebt, sondern der eine Liebesgabe erweisen will, der diese Liebesgabe zu ganz geringen Preisen unter das Volk bringen könnte. Es wäre nur ein dünnes Bändchen. Fände sich doch ein solcher Mann, voll uneigennütziger Liebe! Hier wäre übrigens auch dem Cäcilienverein ein dankbares Feld erschlossen!

Das die Frucht langen Nachdenkens auf meinem einsamen Hirtenposten. Vielleicht trägt sie irgend welchen Erfolg? S. K.

Digitized by Google

Besprechungen

I. Bücher und Schriften

Vesperale Romanum *excerptum ex Antiphonali S. R. E. jussu SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi restituto et edito. Editio secunda juxta novissimas Rubricas.* XX und 704 Seiten in 8°. Auf Dünndruckpapier. **Regensburg, Friedrich Pustet.** 1916. Preis ℳ 4.80, gebunden in Halblederband mit Rotschnitt ℳ 6.80.

Trotzdem man den Choral durch mancherlei ein- und mehrstimmige Surrogate, die natürlich die Erhabenheit und den kirchlichen Ernst dieser weihevollen Gesänge auch nicht im entferntesten erreichen, dabei aber zur Ausführung viel schwieriger sind, systematisch zu verdrängen sucht, trotzdem findet er immer wieder bei jenen Kirchenchören freudig Aufnahme, die von seinem idealen Werte ebenso überzeugt sind, wie sie durchdrungen sind von dem Gehorsam gegen ihre Kirche, welche diesen Gesang in erster Linie wünscht *(Motu proprio II, 3)*. Und dagegen hilft auch der Kampf derjenigen nichts, die zwar das Wort Choral und das *Motu proprio* Pius' X. immer wieder im Munde führen, aber nur um indirekt dagegen zu arbeiten. Wie sagt doch einmal der Franzose Talleyrand? „Die Sprache ist dem Menschen gegeben, um seine Gedanken zu verbergen." Es wird an der Zeit sein, dieses Vorgehen bald einmal ausführlich zu beleuchten und mit unzweideutigen Beispielen und Aussprüchen zu belegen.

So ist es denn sehr erfreulich, daß das prächtige *Vesperale Romanum*, das die Firma Pustet der kirchenmusikalischen Welt seinerzeit in hoher Auflage vorlegte, nunmehr in 2. Auflage erschienen ist. Wie eine genaue Durchsicht ergibt, enthält dasselbe bereits alle jene Änderungen, die seit der 1. Auflage durch die letzten römischen Erlasse bedingt wurden. Auch äußerlich hat sich dasselbe insofern vervollkommnet, daß es nunmehr auf Dünndruckpapier hergestellt ist, so daß der ganze über 700 Seiten umfassende Band nur 20 mm in der Dicke mißt. Wer hätte gedacht, daß man die umfangreiche römische Originalausgabe auf ein so handliches Buch zusammendrängen könnte! Diese buchtechnische Leistung im Verein mit dem schönen, neuen Buchschmuck und den deutlichen Notentypen, — die auch für schwache Augen leicht zu lesen sind —, dann dem soliden Einband lassen das neue *Vesperale* als ein allen vernünftigen Wünschen entsprechendes und zu empfehlendes Buch erscheinen.

Rituale Romanum. *Pauli V jussu editum a Benedicto XIV et a Pio X castigatum et auctum, cui accedunt benedictionum et instructionum appendices tres. Editio prima juxta typicam.* **Regensburg, Friedrich Pustet.** 1916. Preis ungebunden ℳ 3.20, dasselbe in Leinwandband mit Rotschnitt ℳ 4.—, in Lederband mit Rotschnitt ℳ 5.20, in Lederband mit Goldschnitt ℳ 5.60, in Chagrinband mit Goldschnitt ℳ 6.20.

Des *Rituale Romanum* neueste Ausgabe in handlichstem Format, schönem Druck auf Dünndruckpapier und traditionellem Choral. Wer das neueste Pustetsche Brevier liebgewonnen, wird auch dieses praktische Büchlein, besonders zum Mitführen in der Tasche, nicht missen wollen.

Mathias, Dr. F. X. *Organum comitans ad Missam de Angelis et Credo V. toni.* **Regensburg, Friedrich Pustet.** Partitur 60 ₰, Stimme à 3 ₰.

Ist die *„Missa de Angelis"* des Vatikanischen Graduale auch nicht die wertvollste, so ist sie doch vielleicht die vielgesungenste. Das mag wohl auch der Grund sein, warum Verleger und Autor dieselbe hier separat edieren und dem praktischen Bedürfnisse um billiges Geld zugänglich machen. Die Beigabe des *3. Credo* im V. Ton ist warm zu begrüßen. Solche Separatausgaben sind in besonderem Maße zu einem Versuche geeignet den traditionellen Choral einzuführen und seine erbauende Wirkung zu erproben.

Bach-Jahrbuch. 11. Jahrgang. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Professor Dr. Arnold Schering. IV, 248 Seiten. 8°. Mit einem Titelbilde und einer Bilderbeilage. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** In Leinen gebunden 4 ℳ.

Den Bachfreunden wird der neue Jahrgang des Bach-Jahrbuches wieder viel Nutzen und Freude bereiten. Wir lassen seinen Inhalt folgen: Professor Dr. Kurzwelly: Neues über das Bachbildnis der Thomasschule und andere Bildnisse Bachs; Dr. Georg Schünemann: „Die erste umfangreiche Lebensbeschreibung von Johann Christoph Friedrich Bach, des vierten Sohnes Johann Sebastians", — die beiden Hauptbeiträge des Jahrbuches. Daran reihen sich die Aufsätze: Dr. Karl Anton, Zur Geschichte der Bachbewegung. Bericht über eine bisher unbekannte frühe Aufführung der Matthäus-Passion. — Professor Dr. W. Nicolai, Die Wiederbelebung der Kurrende in Eisenach. — Eine Zusammenstellung der Aufführungen von Joh. Seb. Bachs Kompositionen im ersten Jahre des deutschen Krieges. — Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft im Mai 1914 in Wien, sowie eine Reihe beachtenswerter Kritiken.

Digitized by Google

II. Kompositionen

1. Kirchliche Kompositionen.

Cohen, C. Op. 20b. *Te Deum* für 4st. Frauenchor mit Orgelbegleitung. Part. 1 ℳ 50 ₰, St. à 30 ₰.

Kurthen, W. Liebfrauen-Minne. 8 Marienlieder für 3stimmigen Frauenchor mit Orgel. Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimme à 30 ₰.

Nowowijeski, F. Op. 7, Nr. 1. Herz-Jesu-Hymne für 4st. gem. Chor. Part. 30 ₰, ab 10 Exempl. 20 ₰.

— — Op. 43, Nr. 1. *Ave maris stella* für 4stimmigen gemischten Chor. Partitur 1 ℳ, Stimme à 15 ₰.

Schulte, Johann Op. 8. *„Domine salvum fac Regem"*, Motett für 4stimmigen gemischten Doppelchor. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimme à 20 ₰.

— — Op. 10. Zwei Motetten zum Feste des göttlichen Herzens Jesu für 4stimmigen gemischten Chor. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimme à 20 ₰.

Wiltberger, A. Op. 153. Kommunionlieder für 3st. Frauenchor mit Orgel. Part. 2 ℳ 80 ₰, St. à 20 ₰.

— — Op. 155. Zum Gedächtnis der Abgestorbenen. Deutsche und lateinische Gesänge. Ausgabe A für 4stimmigen Männerchor. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimme à 25 ₰. Ausgabe B für 4stimmigen gemischten Chor. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimme à 25 ₰. **Düsseldorf, L. Schwann.**

Unsere Frauenchöre in Instituten, Klöstern, Vereinen erhalten mit Cohens *Te Deum* -- das ein Seitenstück zu der bereits in *Musica Sacra* 1914 (Seite 200) besprochenen Ausgabe für 4 Männerstimmen ist —, Kurthens 8 Marienliedern und Wiltbergers Kommunionliedern dankbare und edle Kirchenmusik. Sämtliche Kompositionen vermeiden jenen sentimentalen, oft bis zum Trivialen herabsteigenden Ton, der gerade in die musikalische Literatur für Frauenchöre in letzter Zeit sich eingeschlichen hat. Trotzdem sind die Kompositionen aber keineswegs trocken, sondern weisen eine wohltuende natürliche Frische auf, die durch thematische Arbeit und meist selbständige Orgelbegleitung erzielt und gehoben wird. Bei liebevollem Studium bereiten die teilweise recht zarten und innigen Lieder der Ausführung keineswegs Schwierigkeiten. — Sooft ich noch eine Komposition des Kölner Domkapellmeisters in die Hand bekommen habe, ist mir immer sofort das reiche melodische Leben aufgefallen, das darin pulsiert; so auch in op. 8 und 10. Das Königsgebet *„Domine salvum fac Regem"* ist als Doppelchor für größere Chöre gedacht und wird seine Wirkung sicher nicht verfehlen; die beiden Motetten für das Herz-Jesu-Fest sind zwar nicht satztechnisch, wohl aber in ihrem Aufbau einfacher gehalten, erfordern aber immerhin tüchtige, im polyphonen Satze und besonders in der Phrasierung erfahrene Chöre mit hohen, ausgiebigen Sopranen. Die beiden Opera geben Proben eines kirchenmusikalisch von der „Moderne" nicht angekränkelten, gesunden und tüchtigen Könnens. — In ruhiger, abgeklärter Satzweise, wie es ja schon der Text mit sich bringt, präsentieren sich Wiltbergers Gesänge „Zum Gedächtnis der Abgestorbenen"; die lateinischen und deutschen Texte haben in ihrer zweifachen Ausgabe für gemischten und für Männerchor eine recht praktische Verwendung nicht nur für die jetzige Kriegszeit, sondern auch für sonstige Trauerfeierlichkeiten. — Wer interessante Vergleiche anstellen will, kann die drei Komponisten, welche sich auf dem Gebiete des weltlichen Oratoriums einen berühmten Namen gemacht haben, als Kirchenmusiker nebeneinanderhalten und Nowowijeskis „Hymne zu Ehren des heiligsten Herzens Jesu" mit Rheinbergers Herz-Jesulied (Singenberger „Gesänge zu Ehren des heiligen Herzens Jesu", Regensburg, Friedrich Pustet, 1876) einerseits und Nowowijeskis *Ave maris stella* mit Liszts gleichnamiger Komposition anderseits in Vergleich bringen und er wird dann ersehen, wieviel Ähnliches und wieviel Trennendes sich bei diesem Vergleich ergibt. Daß bei Nowowijeskis op. 7 alles auf einen feinabgetönten, seelenvollen Vortrag ankommt, liegt auf der Hand; das *Ave maris stella* wird gegen Schluß auf einmal 6- und 7stimmig, obwohl es nur als 4stimmige Komposition auf dem Titel verzeichnet ist. Vom Standpunkte des praktischen Chorregenten aus sind solche Extravakanzen zu verwerfen.

Kindsmüller, K. *Da pacem Domine!* Liturgisches Friedensgebet für 3 Oberstimmen mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. **Regensburg, Jos. Gleichauf.** Partitur 50 ₰, Stimme à 5 ₰.

Ein warm empfundenes und gut deklamiertes Friedensgebet, das bei liturgischen und außerliturgischen Gelegenheiten auf allen Frauenchören, namentlich in Klöstern und Instituten, Verwendung finden kann, zumal es kurz, leicht sangbar und recht wirkungsvoll ist.

Cohen, C. „Gebet für den König". Köln, Bachem.

Mons. Cohens „Gebet für König und Vaterland" ist zwar eine kleine, aber kostbare Gabe. Der Text hat in tadelloser Form und vernünftiger Kürze drei Strophen, welche alles, was man für den König erflehen soll, enthalten. Die Melodie zeichnet sich durch fließenden Rhythmus und natürlichen, schönen Tonschritt aus, eine gewisse Innigkeit des Gebetes ausprägend. Als Melodie eines „Gebetes" ist die Weise echt kirchlich und fromm; dabei ist sie für die Ausführung sehr leicht und im Geiste des Volksliedes komponiert, so daß sie alle Eigenschaften zur weitesten Verbreitung unter dem Volke besitzt. Auch der vierstimmige Satz, sowohl für gemischten als für Männerchor ist mustergültig.

Johner, P. Dom., O. S. B. „Friedenskönigin", 1stimmiges Chorlied mit Orgel für Kriegsandachten. **Beuron, Kirchenmusikal. Gesellschaft St. Gregor.** Preis 5 ₰, bei 20 St. 10% Rab.

Ein herzinniges Lied zur Himmelskönigin um Frieden; für Andachten und Versammlungen in dieser schweren Zeit zum gemeinsamen Gesange sehr geeignet.

Digitized by Google

2. Weltliche Kompositionen

Welcker, M., Op. 66. Festchor zu einem Berufs-, Dienst- oder Arbeitsjubiläum. **Ausgabe A** für 4stimmigen gemischten Chor mit Klavier. Ausgabe B für 4stimmigen Männerchor mit Klavier. Partitur à 1 ℳ 40 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Weber, Fritz, Op. 7. Zehn Terzette für Oberstimmen *a cappella*. Heft I und II. Partitur à 1 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Meyer-Olbersleben, M., Op. 108. Zauberer Frühling für 4stimmigen gemischten Chor, vier Hörner und Harfe oder Klavier allein. Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 20 ₰, Hörner und Harfe 1 ℳ 60 ₰. **Augsburg, Böhm & Sohn.**

In „weltlichen Gelegenheitsgesängen" kann man sich die für die Kirche zu weiche Satzweise Welckers gefallen lassen; vorliegender Festchor ist leicht und nicht unwirksam. — Webers empfehlenswerte Terzette verraten eine feine Hand, die mit einfachen Mitteln für Schule und Haus edle Musik zu schaffen versteht. — Wer nach einer Konzertnummer für Frühlingsfeiern usw. sucht, findet in dem „Zauberer Frühling" des Direktors am Kgl. Konservatorium in Würzburg, Meyer-Olbersleben, eine ebenso dankbare wie stimmungsvolle Nummer. Daß diese Stimmung durch Hinweglassung der charakteristischen Hörner und der Harfe um ein bedeutendes herabgedrückt würde, braucht wohl nicht eigens betont zu werden.

Wiltberger, A., Op. 151, 1: Sonatine in *C*-Dur. Op. 151, 2: Sonatine in *F*-Dur. Op. 152: Leicht ausführbare Suite. **Düsseldorf, L. Schwann.**

Nicht bloß die Suite, sondern auch die beiden Sonatinen sind leicht ausführbar und gehen nicht über die erste Position hinaus; gute Übungen zur Erlernung des rhythmischen Zusammenspiels.

— — Op. 150. Frauenterzette und Quartette. **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis à 15 ₰.

In losen Blättern zum *a vista*-Singen bietet hier der Autor für Frauengesangvereine, Chorklassen höherer Mädchenschulen und Lehrerinnenseminare zwanzig äußerst dankbare Kompositionen mit wertvollen Texten; die praktische und billige Sammlung kann wärmstens empfohlen werden.

Kirchenmusikschule Regensburg. Zu den Notizen im Febr.-Heft S. 31 ist nachzutragen:

Behner Jos., Chordirektor und Organist, Zivilgefangener Piljegora, Post Pinega, Gouvernement Archangelsk.

Behner Alois, Grenadier, I. Garde-Inf.-Div., Feldrekrutendepot, 2. Kompagnie, Westen.

Brey Gerhard, Landsturmmann, Dortmund, Wachkommando, Eisenbahn-Werkstättenamt Ia.

Mittelbach Karl, Zugführer im k. k. Landsturm Inf.-Regt. Nr. 27, 11. Feldkompagnie, Feldpost 226.

Rammel Joseph, Chordirektor und Organist, Zivilgefangener, Dorf Tschuburak, Post Kotscherdik, Gouvernement Orenburg.

Schmiedl Anton, I.-R. 92, M.-G.-A. 3, Feldpost 96, Regiment Edler von Hartstein Nr. 92.

Schubert Friedr., 6. Bayer. Res.-Div., 1. Komp., Rekruten-Depot.

Szendrey Emerich, Einjährig-Freiwilliger, Kriegsgefangener Krasnoufimsk, Permskaja, Rußland.

Fuchs Ernst zur Aushilfe als Chorregent in Berg am Laim.

Hanke Augustinus erhielt Anstellung als Organist und Chorrektor in Danzig, Boltengasse 4a.

Karaskiewicz Nikolaus, Chordirektor in Grabow (Provinz Posen).

Aus der Redaktionsstube

H. H. Pfarrer A. St. Oberseeland (Kärnten). 1. Wie Ew. Hochw. aus der *M. S.* ersehen, ist mit der Rheinberger-Biographie das 15. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik" erschienen; weitere liegen bereits im Ms. vor und folgen in zwangloser Reihe (Kriegszeit!), darunter auch das von Ihnen gewünschte Büchlein. 2. Wählen Sie z. B. die Trios von Renner und Rheinberger. (Näheres darüber siehe: Weinmann, Geschichte der Kirchenmusik, Kösel in Kempten, 2. Aufl. 1913, Anhang S. 267 ff.: Führer durch die Orgel-Literatur bearbeitet von Domorganist Prof. Renner.) 3. Wenden Sie sich gef. an die Administration der Kirchenmusikschule Regensburg, Glockengasse 4/III, welche Ihnen gern einen Katalog übersenden wird. 4. Selbstverständlich; siehe *Musica Sacra* 1915, S. 176. Frdl. Gruß! — H. Chorrektor Pl. Ruda, Kr. Hindenburg. Bis der Autor das betreffende Gesangbüchlein erscheinen läßt, werden wir wohl alle graue Haare haben; greifen Sie also zu einem anderen praktischen Büchlein, z. B. Hallers *Vademecum* nebst Übungsbuch, Regensburg, Fr. Pustet, das noch immer seinen Wert besitzt und ihn niemals verlieren wird. Ihre frdl. Grüße werden allseits bestens erwidert. — H. Lehrer und Chorregent H. Bad Homburg (Hessen-Nassau). Ihre Anfrage habe ich sogleich dem Verlage übergeben, der Ihnen inzwischen alles Nähere mitgeteilt hat oder mitteilen wird. Notenbeispiele im Violinschlüssel, womöglich auf 2 Systemen. Frdl. Gruß! — H. Chorrektor Wk. Ratibor. Sie erhalten die gewünschten Schiefertafeln mit Notenlinien bei der Schreibmaterialienhandlung Coppenrath, Regensburg. Besten Gruß!

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Heuler, R., (Op. 3). **Venite adoremus!** 5 Lateinische Segensgesänge: 1. O salutaris hostia. 2. Adoro te devote. 3. Lauda Sion Salvatorem. 4. O esca viatorum. 5. Ave verum corpus. Für vierstimmigen Männerchor. Partitur ℳ 1.50. 4 Stimmen ℳ 1.60.

Lindner, Fr. X., XII Pange lingua ad 4 voces inæquales unacum Ave Maria ad 5 voces inæquales auctore Julio Gloger. (VK 3408.) Partitur ℳ —.80. Stimmen ℳ 1.20. Instrumentalstimmen ℳ —.50.

Maas, Th., (Op. 7). **Laudes sacramentales.** IX Motetta ad 4 et 6 voces impares. (VK 1542.) Partitur ℳ 1.80. Stimmen ℳ 1.20.

Meuerer, Joh., (Op. 30). **VIII Pange lingua und Tantum ergo** für 2- und 3stimmigen Frauenchor mit Begleitung der Orgel. (VK 3028.) Partitur ℳ 1.60. Sopran I und II ℳ —.30, Alt ℳ —.20.

Meurers, Peter, (Op. 11. Neue Folge). **Gesänge zu Ehren des Allerheiligsten Altarssakramentes** für 3stimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Mit oberhirtlicher Druckgenehmigung. (VK 3374.) Partitur ℳ 1.50. 3 Stimmen ℳ —.90.

Mitterer, Ign., (Op. 21). **Sequentiæ summarum festivitatum** (Victimæ Paschali — Veni Sancte Spiritus — Lauda Sion) una cum cantionibus aliquot pro invocatione S. Spiritus. Editio II. (VK 763.) Partitur ℳ 1.20. Stimmen ℳ 1.40.

Mitterer, Ign., (Op. 32). **IV Cantiones in honorem Ss. Sacramenti** ad 4 voces concinentibus 4 trombonis, quæ in processione solemnissima Festi Corporis Christi ante initia quatuor Evangeliorum commode decantari poterunt. 2. Auflage. (VK 874.) Partitur ℳ 1.—. Singstimmen ℳ —.60. Instrumentalstimmen ℳ —.40.

Renner, Jos. sen., Fronleichnamslieder: In Festo Corporis Christi. VI Pange lingua, Lauda Sion, Sacris solemniis, Quod in Cœna, Verbum supernum, Ecce panis Angelorum, Salutis humanæ sator, Bone pastor, panis vere, Æterne Rex altissime, für Sopran, Alt, Tenor und Baß oder für einstimmigen Chor mit vier- oder neunstimmiger Blechbegleitung nebst den treffenden Responsorien. 6. Auflage. (VK 738.) Partitur ℳ 1.30. Singstimmen ℳ 1.60. Instrumentalstimmen ℳ 1.—.

Singenberger, Joh., Cantus sacri. Acht leichte Segensgesänge mit dem Psalm „Laudate Dominum" im VI. und VIII. Tone für 2 Stimmen (Sopran und Alt). Mit Orgelbegleitung. 3. Auflage. (VK 2493.) Partitur ℳ 1.—. 2 Stimmen ℳ —.40.

Tappert, H., Cantus Eucharistici ad duas vel tres voces æquales concinente Organo. 2. Auflage. (VK 3406.) Partitur ℳ 1.20. Stimmen ℳ —.80.

Zoller, Gg., 8 Pange lingua. Für vierstimmigen gemischten Chor. (VK 2606.) Partitur ℳ 1.—. Stimmen ℳ 1.20.

— — **16 Pange lingua.** Ad 4 voces æquales. (Tenor I und II, Baß I und II.) (VK 2393.) Partitur ℳ 1.70. Stimmen ℳ 2.—.

Prozessions-Hymnen und Märsche für Blechmusik:

Kirchliche Gelegenheits-Musik

für 4- bis 9stimmige Blechmusik.

4 Prozessionsmärsche und 4 relig.-lyr. Stücke

von **L. Kleiber** (Op. 25),

Obermusikmeister im k. b. 11. Infant.-Regiment, Regensburg.

Der 9stimmige komplette Satz ℳ 2.50.
Jede Stimme einzeln ℳ 0.30.

Herr Geistl. Rat und Domkapellmeister Frz. Xav. Engelhart in Regensburg schreibt:

Diese Sammlung mit 8 Musikstücken lag mir als Partitur vor. Die 4 Märsche haben ernsten Charakter und reihen sich an die Fronleichnamsgesänge als sehr würdige und sehr brauchbare Einlagen an. Dass sie vortrefflich instrumentiert sind, dafür bürgt schon der Name Kleiber. Die übrigen 4 Nummern eignen sich zum Vortrag bei Standmusik; sie sind tief empfunden und werden bei entsprechend sicherem Vortrag sehr gefallen. Das Format der 9 Stimmen ist sehr praktisch, sowohl zum Halten als auch zum Aufstecken. Ich wünsche mit bester Empfehlung dieser Sammlung weiteste Verbreitung.

Zwei Prozessions-Hymnen

für neunstimmige Blechmusik

von **Joh. Bill** (Op. 22a).

Flügelhorn in C, Tromba in B alto, Tromba I und II in Es, Tromba I und II in B basso, Althorn in B, Bariton, Bombardon. (VK 2697.) Partitur (à 5 ₰) ℳ —.10. Orchesterstimmen für beide Hymnen zusammen ℳ —.50.

Kirchenlieder

aus den Gesangbüchern v. J. Mohr,

zum Gebrauche bei Prozessionen mit Begleitung durch Blechinstrumente versehen. 4. Auflage. 68 Seiten in Quer-4°. ℳ 2.50.

Der Blechsatz ist nach dem von J. Mohr bearbeiteten vierstimmigen Satze für zehn Instrumente ausgeschrieben, kann aber auch durch vier, sechs oder acht ausgeführt werden. Auf die Fronleichnamsprozession und die in derselben vorkommenden Stationen ist besonders Rücksicht genommen.

Digitized by Google

Verlag von **Friedrich Pustet, Regensburg,** zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Herz-Jesu-Litaneien.

Braun, A., S. J., (Op. 9), **Litaniæ de Sacro Corde Jesu** quatuor vocibus inæqualibus accommodatæ quibus accedit **Tantum ergo.** Partitur ℳ 1.—. Stimmen 80 ₰.

Ebner, L., (Op. 58), **Litaniæ de Sacro Corde Jesu** für vierstimmigen gemischten Chor mit Begleitung der Orgel. (V.-K. Nr. 2627.) Partitur ℳ 1.70. Stimmen 80 ₰.

Haller, M., (Op. 76), **Litaniæ de Sacro Corde Jesu** IV vocum inæqualium cum Organo. (V.-K. Nr. 2347.) Partitur ℳ 1.70. Stimmen 80 ₰.

— — (Op. 77), **Litaniæ de Sacro Corde Jesu** ad II voces æquales. Organo comitante. (V.-K. Nr. 2419.) 2. Aufl. Partitur ℳ 1.70. Stimmen 40 ₰.

Haller, M., (Op. 79), **Litaniæ de Sacro Corde Jesu** ad III voces æquales cum Organo. (V.-K. Nr. 2514.) Partitur ℳ 1.60. Stimmen 60 ₰.

— — (Op. 104), **Litaniæ de Sacro Corde Jesu** IV vocum æqualium cum Organo. Partitur ℳ 1.70. Stimmen 80 ₰.

Litaniæ de Sacro Corde Jesu. 8°. Cum Cantu. Modus dorius I. Toni. Schwarzdruck. 5 ₰.
— — Orgelbegleitung hiezu 20 ₰.
— — desgl., Modus hypolydius VI. Toni 5 ₰.
— — Orgelbegleitung hiezu 20 ₰.

Meuerer, Joh., (Op. 22), **Litaniæ Ss. Cordis Jesu.** Herz-Jesu-Litanei für Sopran, Alt, Bass (Tenor ad lib.) mit obligat. Orgelbegleitung. (V.-K. Nr. 2857.) Partitur ℳ 2.—. Stimmen 80 ₰.

Lieder zu Ehren des göttlichen Herzens Jesu.

Brettner, J., **Venite ad me omnes!** Fünf Lieder zu Ehren des heiligsten Herzens Jesu für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel. Partitur 80 ₰. Stimmen ℳ 1.20.

Diebold, J., (Op. 53), **25 Jesus-, Maria-, Joseph- und Aloysiuslieder** mit deutschen Texten. Ein- und zweistimmig oder für vierstimmigen gemischten Chor für Kirche, Schule und Haus, leicht ausführbar. 2. Auflage. (V.-K. Nr. 1502.) Partitur ℳ 1.80. Stimmen 4 ℳ.

Gaide, P., (Op. 73), **Vierzig ausgewählte katholische Kirchenlieder** für alle Zeiten des Kirchenjahres nebst einem Anhange religiöser Gesänge für 3 gleiche Stimmen. (V.-K. Nr. 3384.) ℳ 1.80. (Enthält u. a. das Lied „Dem Herzen Jesu singe".)

Haller, M., (Op. 66a), **Liederkranz zu Ehren des göttlichen Herzens Jesu.** 15 Lieder zu ein, zwei und drei Sopran- und Altstimmen. 5. Auflage. (V.-K. Nr. 2546.) Part. ℳ 1.50. Stimmen ℳ 1.40.

— — (Op. 85), **30 fromme Lieder** für Sopran- und Altstimmen. 2. Auflage. (V.-K. Nr. 2920.) Partitur ℳ 4.20. 3 Stimmen à 1 ℳ. (Enthält u. a. 4 Herz-Jesu-Lieder.)

Singenberger, J., **Gesänge zu Ehren des göttlichen Herzens und Namens Jesu und des heiligsten Herzens Mariä.** (Cantus in honorem Ss. Cordis et Nominis Jesu et purissimi Cordis B. Mariæ Virginis.) Originalkompositionen für zwei, drei und vier gleiche und ungleiche Stimmen. Mit einem Vorworte von Dr. Fr. X. Witt. (V.-K. Nr. 303.) Partitur ℳ 2.—, Stimmen zusammen ℳ 2.—.

Stehle, J. G. E., **Weihelied zum heiligsten Herzen Jesu und „Mein Herz erglüht"** für vierstimmigen gemischten Chor. (V.-K. Nr. 3295 b.) Partitur 20 ₰. (Stimmen sind hiezu nicht erschienen.)

— — **Acht Kirchengesänge** für drei und vier gleiche Stimmen zur Verehrung des heiligsten Herzens Jesu, der heiligen Engel und des heiligen Joseph. (V.-K. Nr. 3295a.) Partitur 40 ₰. (Stimmen sind hiezu nicht erschienen.)

Thaller, J. B., (Op. 25), **Bittruf an die heiligsten Herzen Jesu und Mariä** in zwei Liedern für eine oder zwei Singstimmen (und willkürlichem drei- bis vierstimmigem Refrain für Frauenchor) mit Orgel- bezw. Harmonium- oder Klavierbegleitung. Nr. 1. Herz-Jesu-Lied. Nr. 2. Herz-Mariä-Lied. Partitur 60 ₰. Zwei Stimmen (à 20 ₰) 40 ₰.

Demnächst erscheint im Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

das 16. Bändchen der Sammlung Kirchenmusik:

Die Kunst des Präludierens

Systematische Anleitung zum freien Orgelspiel

von **Jodoc Kehrer,** weiland Domorganist in Trier

Gebunden Mk. 1.20. Hiezu „Notenbeispiele" in einem Separatheft Mk. 1.—.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

49. JAHRGANG JUNI/JULI 1916

MUSICA SACRA

HERAUSGEBER DR. KARL WEINMANN
VERLAG VON FRIEDRICH PUSTET REGENSBURG

Digitized by Google

Inhalt

Joh. Seb. Bachs Kanzona in D-Moll. Eine Analyse von Jodok Kehrer . . . S. 81
Aufführungen des Regensburger Domchors während der Karwoche 1916 . . S. 88
Die religiöse Musik, ein Weg zu Gott. Von Professor Dr. W. Scherer, Regensburg S. 89
Chor-Photographien für Kirchensänger und Kirchengänger. Nach der Natur aufgenommen von J. G. E. Stehle. I. Choral . . . . . S. 95
Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik. Eine Legende von Heinrich von Kleist († 1811) . . . . . S. 102
Besprechungen . . . . . S. 108
Musikalienmarkt . . . . . S. 112

Der Abonnement-Preis für den aus 12 Nummern bestehenden Jahrgang beträgt Mk. 3.—. Bei direkter Zusendung vom Verlag unter Streifband innerhalb Deutschland, Österreich-Ungarn und Luxemburg Mk. 3.60, nach dem Ausland Mk. 4.—. Bestellungen nehmen sämtliche Buchhandlungen und Postanstalten entgegen.

Verlag von **Friedrich Pustet, Regensburg,** zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Passende und sehr empfehlenswerte Musikalien für das hohe Pfingst- und Fronleichnamsfest

Bäuerle, Herm., (Op. 27). **Adoremus!** Zehn lateinische eucharistische Gesänge für vier gemischte Stimmen (für einfachere und mittlere Chorverhältnisse). [VK 3179.] Partitur ℳ 1.30, 4 Stimmen à 25 ₰.

Haagh, J., C. Ss. R. **VIII Hymni Eucharistici** (3 Pange lingua — 1 Sacris solemniis — 1 Verbum supernum — 1 Salutis humanæ sator — 1 Jesu dulcis memoria — 1 Adoro te) ad 4 voces æquales. 2. Aufl. (VK 1095.) Partitur ℳ 1.—, Stimmen à 25 ₰.

Haller, M., (Op. 16). **Laudes Eucharisticæ** seu Cantus sacri cultui Ss. Sacramenti tam in Expositionibus quam in Processionibus servientes, ad 4, 5 et 6 voces inæquales (cum trombonis ad libitum). 5. Aufl. (VK 399.) Partitur ℳ 2.60, Singstimmen à 30 ₰, Instrumentalstimmen zusammen 40 ₰.

— — **Separat-Abdruck** hieraus, enthaltend: Pange lingua, Sacris solemniis, Verbum supernum, Salutis humanæ, Aeterne Rex. Für Unisono-Chor und 5 st. Blechbegleitung (Tromba in B alto, Tromba Es, Baßtrompete in B, Posaune und Bombardon), arrangiert von Fr. X. Engelhart, Domkapellmeister. Singstimme 20 ₰, 5 Instrumentalstimmen zusammen 50 ₰.

— — (Op. 35). **Coram Tabernaculo.** Gesänge zum allerheiligsten Sakrament, ein- und zweistimmig mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums. 3. Aufl. (VK 1319.) Partitur ℳ 2.—, Stimmen à 80 ₰.

— — (Op. 50). **Cantiones variæ de Ss. Sacramento.** (1. „Adoremus in æternum". — 2. Psalm. 116: „Laudate Dominum". — 3. „Panis angelicus". — 4. „O salutaris hostia". — 5. „O sacrum convivium". — 6. „Ave verum Corpus". — 7. Sacris solemniis". — 8. „Verbum supernum". — 9. „Adoro te devote". — 10. „O esca viatorum". — 11. und 12. „Pange lingua".) Ad 2 voces æquales organo vel harmonio comitante. 11. Aufl. (VK 1438.) Partitur ℳ 2.—, Stimmen 70 ₰.

Haller, M., (Op. 59a). **Hymni et Cantus cultui Ss. Sacramenti servientes,** ad 4 et 5 voces viriles. (1.—4. Pange lingua. — 5. Sacris solemniis. — 6. Verbum supernum. — 7. Salutis humanæ sator. — 8. Æterne rex altissime. — 9. O quam suavis est. — 10. O sacrum convivium. — 11. Ego sum panis vivus. — 12. O salutaris hostia. — 13. Ave verum corpus. — 14. Domine non sum dignus. (T. L. de la Victoria). — 15. Adoramus te (Aichinger). — 16. Adoramus te Christe (Orlando di Lasso). 3. Aufl. (VK 1999.) Partitur ℳ 1.30, Stimmen ℳ 2.40.

— — (Op. 59b). **Hymni et Cantus cultui Ss. Sacramenti servientes,** ad 4 et 5 voces viriles. (1. Lauda Sion. — 2. Ecce panis Angelorum. — 3. Bone pastor. — 4. O salutaris hostia. — 5. Panis angelicus. — 6. Graduale in Missa de Ss. Sacramento. — 7. Offertorium ibidem. — 8. Responsorium: Cœnantibus illis. — 9. Graduale in Festo Ss. Cordis Jesu. — 10. Offertorium ibidem.) 2. Aufl. (VK 1886.) Partitur ℳ 1.20, Stimmen ℳ 2.—.

— — (Op. 63). **XII „Pange lingua" et „Tantum ergo"** 4, 5, 6, 7 et 8 vocum inæqualium. 2. Aufl. (VK 2621.) Partitur ℳ 1.30, Stimmen ℳ 2.—.

— — (Op. 91). **Tricinia Eucharistica** sive Cantus cultui Ss. Altaris Sacramenti servientes ad 3 voces æquales. (VK 3301.) Partitur ℳ 2.40, Stimmen ℳ 1.20.

Hamm, C., (Op. 12). **VIII Moduli ad benedictionem Ss. Sacramenti** quos 4 vocibus imparibus concinendos composuit C. H. — 8 Segensgesänge (1. und 2. O salutaris hostia. — 3. Panis angelicus. — 4.—8. Tantum ergo) für vierstimmigen gemischten Chor. (VK 1995.) Partitur ℳ 1.—, Stimmen ℳ —.80.

Hanisch, Joseph, XII Hymni „Pange lingua" ad 4 et 5 voces impares. Zweite Auflage. (VK 2553.) Partitur ℳ 1.20, Stimmen ℳ —.60.

— — **XXX Hymni „Pange lingua"** pro 3 et 4 vocibus virilibus composita. (VK 1139.) Partitur ℳ 2.40, Stimmen in 3 Heften ℳ 2.40.

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

49. Jahrg. ∴ **1916** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

6. u. 7. Heft
Juni-Juli

Joh. Seb. Bachs Kanzona in D-Moll

Eine Analyse von Jodok Kehrer

Der Bezeichnung Kanzona für instrumentale Sätze begegnen wir zuerst bei den beiden Gabrieli, die einzelne auf die Orgel übertragene Vokalkompositionen mit diesem Namen belegten. Als einer der ersten Komponisten selbständiger Instrumentalkanzonen trat gegen Ende des 16. Jahrhunderts Maschera, Organist zu Brescia, auf. Bei den deutschen Meistern scheint schon früh die Bezeichnung Kanzona für den fugenartigen Satz beliebt gewesen zu sein. Ritter erwähnt in seiner Geschichte des Orgelspiels (I. Teil pag. 19) zwei Kanzonen von Chr. Erbach (zu Anfang des 17. Jahrhunderts Organist in Augsburg), die mit ihrer Bearbeitung eines Haupt- und eines Nebenthemas wirkliche Fugen seien, und sagt von den Erbachschen Kanzonen im allgemeinen, daß sie das Liedmäßige, und das sie von anderen fugierten Arbeiten generell Unterscheidende, abgestreift hätten. Aber auch die im II. Teil von Ritter enthaltenen Kanzonen anderer deutschen und ebensolche von italienischen Meistern zeigen vielfach Fugen-Charakter, wenn sie auch die erst durch Bach eingeführte Einteilung der Fuge in ganz bestimmte Abschnitte nicht aufweisen.

Unter den Orgelkompositionen Bachs findet sich als Kanzona benannt nur jene bekannte zweiteilige Tonschöpfung in *D-Moll*, die im 4. Bande der Peters-Ausgabe, im 4. Bande der von der Bach-Gesellschaft veröffentlichten Ausgabe (bezw. in Heft 12 derselben), ebenso im 7. Heft der Ausgabe de Langes[1] und natürlich auch noch in anderen Ausgaben enthalten ist.

Sie erscheint in verschiedener Hinsicht als besonders interessant und des eingehendsten Studiums wert.

Wie fast ausnahmslos alle Fugenwerke des großen Meisters macht die Kanzona mit ihrem tiefen Stimmungsgehalt das Wort von der trockenen Fuge zuschanden, sie zeigt höchste kontrapunktisch — imitatorische Kunst, einen wunderbaren Fluß der Bewegung, und erscheint auch für den gottesdienstlichen Gebrauch als recht geeignet. Was sie aber hinsichtlich ihres Aufbaus und ihrer Durcharbeitung besonders auszeichnet, ist der Umstand, daß Bach in dieser Komposition zwei Formen der Doppelfuge zur Anwendung bringt.

Es ist eine bedauerliche Tatsache, daß ein großer Teil unserer Organisten unter dem Studium einer Orgelfuge nur das allmähliche Überwinden der technischen Schwierigkeiten versteht. Der Lehrer, der es versucht, den Schüler zu einem tieferen Verständnis des Kunstwerks zu führen, stößt häufig auf Mangel an Gegenliebe. Wenn für das Verständnis und den kunstgerechten Vortrag jeder Komposition außer der technischen Vorbildung auch Klarheit über die Faktur und den Charakter derselben notwendig ist, so trifft dies besonders bei der Orgelkomposition (speziell der Fuge) zu, weil hier noch die so wichtige Wahl der Register und der Gebrauch der verschiedenen Manuale in Frage kommt.

[1] **Verlag von J. Rieter-Biedermann, Leipzig.**

Digitized by Google

Von den Organisten, die darauf keine Rücksicht nehmen, liest vielleicht mancher die *Mucica Sacra,* vielleicht auch nachstehende analytische Besprechung der Bachschen Kanzona. Freuen würde es den Verfasser des Artikels, wenn der eine oder andere sich dabei angeregt fühlte und Lust bekäme, von jetzt ab dem technischen Studium z. B. einer Bachschen Fuge immer die gründliche Durchforschung deren Inhalts vorausgehen zu lassen.

I. Teil

Das zuerst im Pedal auftretende, und bei seinem Beginn die aus dem Choral bekannte dorische Wendung benützende Hauptthema bewegt sich ganz in der Haupttonart und schließt mit der Tonika in Takt 8 ab. Die streng tonale Beantwortung desselben geht nun naturgemäß nach der Dominanttonart und endet mit deren Grundton.

Die nach Schluß des Themas (Takt 8) in Fortsetzung der Pedalstimme gleich aufwärtsgehende Tonreihe *e f e f g a* betrachte ich gleichsam nur als Überleitung zu dem der Beantwortung sich gegenüber stellenden Gegensatz, weil sie nur einmal in ursprünglicher Fassung wiederholt wird (Takt 22), während der mit Takt 10, Schlag 3 sich einführende eigentliche Gegensatz mit seinem charakteristischen chromatischen Abwärtsgleiten das Hauptthema bei seinem jedesmaligen Erscheinen mit größter Treue begleitet. So erlebt dieser als Nebenthema selbst auch eine fugengerechte Durchführung, und der I. Teil der Kanzone nimmt jene Form der Doppelfuge an, die durch Beibehaltung eines bedeutungsvollen Gegensatzes gleichsam wie zufällig aus der einfachen Fuge entsteht.[1]

Stellen wir jetzt vorerst das weitere Auftreten der beiden Themen (Subjekte) als Frage und Antwort durch den ganzen I. Teil hindurch fest.

Mit dem 3. Schlag von Takt 15 (dem Ende obiger Notendarstellung) bringt der Alt das 1. Thema 1 Oktave höher wie zu Anfang das Pedal, also wieder von der Tonika aus; ihm folgt bei Takt 17 in der 3. Stimme (nachdem diese das Hauptthema also hergesagt) nach einer Pause der Gegensatz als Nebenthema, und zwar diesmal folgerichtig auch von der Tonika aus.

Im Weiteren regelt sich nun das Erscheinen der beiden Themen, von denen das zweite dem ersten jedesmal auf der gleichen Stufe der Tonart und in demselben Abstand folgt, wie nachstehend angegeben:

Bei Takt 22 und 24 bemächtigen sich ihrer die 1. und die 2. Stimme. Nach dem in Takt 31, dem Schlusse der 1. Durchführung, beginnenden Zwischenspiel zeigen sich die beiden Subjekte wieder (Takt 39 und 41) bei der 3. und der 1. Stimme.

Takt 46 bringt das Hauptthema versteckt im Alt, Takt 48 das Nebenthema im Tenor. Das weitere Auftreten erfolgt dann noch bei Takt 54—56 (4. und 2. Stimme) und bei Takt 60—62 (3. und 4. Stimme).

[1] Dieselbe Form zeigt auch z. B. die zweistimmige Fuge Nr. 10 des I. Teiles vom Wohltemperierten Klavier. — [2] Ende des Gegensatzes insoweit er als Thema durchgeführt wird.

Digitized by Google

Wie um die Bedeutung des Gegensatzes als Nebenthema noch besonders zu betonen, läßt Bach dessen letztes Auftreten (Takt 62) im Baß zwei Takte später durch den Sopran in Engführung imitieren.

Überzeugen wir uns nun von der Gestaltung, dem Aufbau des ganzen ersten Teils, und dabei auch von der Führung der einzelnen Stimmen.

Der für Takt 15 erwartete Schluß in der Dominanttonart gestaltet sich durch die Führung der Pedalstimme zu einem Trugschluß, von welchem aus die Überleitung zum neuen Themeneintritt stattfindet. Die ruhig fließende Bewegung blieb aufrecht erhalten. Den beiden mit den Themen beschäftigten Mittelstimmen geben die freien Kontrapunkte des Pedals nun eine kräftige Unterlage. Bei Takt 22 gelangen diese 3 Stimmen zu einem tonischen Ganzschluß, dessen schließende Wirkung aber durch den beim Alt in der Auflösung verzögerten Vorhalt *e*, und durch den Umstand aufgehoben wird, daß gleichzeitig mit der Vorhaltsauflösung der Neueintritt des Hauptthemas beim Sopran erfolgt. Die Rolle, die bei Takt 8 die 3. Stimme übernahm, ist jetzt der 1. Stimme zugewiesen. Letzterer gegenüber bleibt nun die 2. Stimme der Überleitung treu, die das Pedal bei Takt 8 zu dem als Nebenthema bezeichneten Gegensatz führte, und die also auch sie jetzt an das Nebenthema heranbringt.

Die 3. Stimme setzt bei Takt 22 ihren Weg zuerst in einer Art Umkehrung der erwähnten Überleitung, und dann (gleich der Pedalstimme) in freien, aber dem Gang der anderen Stimmen melodisch und rhythmisch wohlangepaßten Kontrapunkten fort: So gelangen diese beiden Stimmen im Verein mit den die Themen vortragenden (Sopran und Alt) bei Takt 31 zu einem Ganzschluß in der Dominanttonart, und zum Ende der 1. Durchführung. Dort beim Beginn des Zwischenspiels ersteht über dem kräftigen dorischen Motiv ein neues Motiv, das vom Sopran eingeführt, von den anderen Stimmen genau nachgeahmt wird, dann aber auch noch bruchstückweise (siehe Takt 36—38) zur Verwendung kommt. Das Motiv ist neu, aber dem thematischen Material in seiner melodischen und rhythmischen Fassung nahestehend und einzelnen Teilen desselben (vergl. mit Takt 3 und 4) so unverkennbar verwandt, daß wir das Gefühl haben: Der Autor bewegt sich im Gebiet der beiden Themen und hat einzelne Teile derselben (vergl. auch den Gang des Soprans bei Takt 32/33 mit dem Anfang des Nebenthemas) zu Neubildungen benützt. Bach entnimmt ja gerne das melodische Material für die Zwischenspiele in mehr oder weniger deutlich erkennbarer Weise dem Thema bezw. dem Gegensatz.

Das Zwischenspiel wendet sich jetzt, *B-Dur* und *G-Moll* kurz berührend, nach der parallelen Durtonart, kehrt aber bei Takt 39 (nachdem *G-Moll* nochmals gestreift wurde) zur Haupttonart zurück. Dort beginnt die 2. Durchführung. Die 3. Stimme, die während des Zwischensatzes pausierte, erfaßt das Hauptthema, der Sopran (bei Takt 39 abgetreten) folgt zwei Takte später mit dem Nebenthema. Interessant ist jetzt ein Vergleich der Takte 39—46 mit der Gestaltung des Satzes in Takt 15—21. Was uns in thematischer Hinsicht bei letztgenannter Stelle Alt und Tenor sagten, erscheint jetzt umgekehrt im doppelten Kontrapunkt der Oktave bei Tenor und Sopran, und das Pedal schlägt hier einen ähnlichen Gang ein wie dort.

Um nicht abermals eine Schlußwendung in *D-Moll* herbeizuführen, umkleidet Bach den Eintritt des 1. Themas in Takt 46 beim Alt (der uns bei Takt 41 verlassen hatte) mit einer Schlußwendung in der Tonart der Subdominante. Diese leitet er bei Takt 45 dadurch in natürlichster Weise herbei, daß er das *e* (vergl. mit Takt 21) in *es* verwandelt, und im folgenden Takt das *fis* folgen läßt.

Mit einem Oktavensprung erfaßt in Takt 48 die 3. Stimme, nachdem sie das Hauptthema hergesagt hat, das Nebenthema; der Sopran begleitet mit einer sich wiederholenden anmutigen Phrase (deren Ursprung auch in den Themen gefunden werden kann) die beiden mit den Hauptgedanken beschäftigten Stimmen. Bei Takt 54 bereitet sich ein Ganzschluß in *D-Moll* vor, in den nun das Neueintreten des Pedals mit dem 1. Subjekt verflochten ist; Alt und Tenor pausieren; ersterer erfaßt in Takt 56 das 2. Subjekt, und die 1. Stimme setzt ihren Weg in den ge-

Digitized by Google

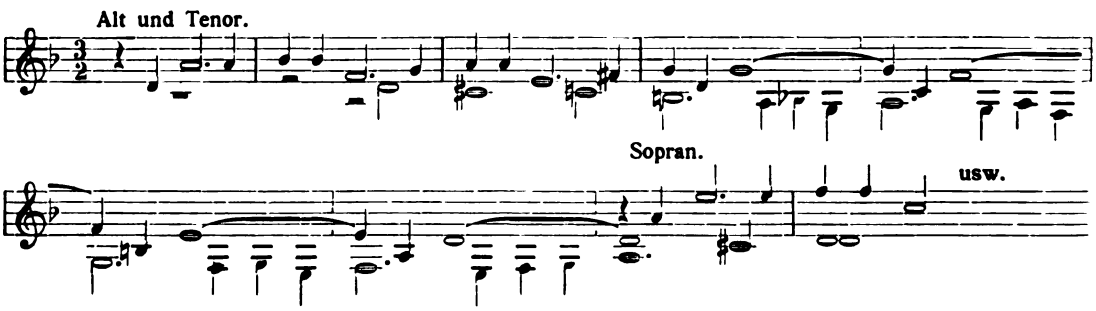
fälligen kontrapunktischen Wendungen fort. In die bei Takt 60 vorkommende, nach *A-Moll* sich neigende Schlußwendung fällt zum letzten Male die 3. Stimme mit dem 1. Thema ein, das Pedal folgt mit dem 2. Thema, welch letzteres, wie schon früher erwähnt, dann 2 Takte später noch seine Nachahmung beim Sopran findet. Mit einer bedeutenden Steigerung geht nun der I. Teil der Komposition seinem Ende entgegen, das in Erwartung des II. Teils durch Halbschluß herbeigeführt wird.

An die nun folgende, der des I. Teils entsprechende Untersuchung des II. Teils auf Faktur und Führung der Stimmen, soll sich die Besprechung wichtiger satztechnischer Einzelheiten, wie sie in der ganzen Komposition zutage treten, anschließen.

Registrierungs- und Vortragsvorschläge mögen den Schluß des Aufsatzes bilden.

II. Teil

Der zweite Teil zeigt aufs bestimmteste jene Form der Doppelfuge, die das 2. Thema gleich nach dem Erscheinen des 1. Themas auftreten läßt, und seine Behandlung wenigstens bei der 1. Durchführung streng an die des ersten knüpft[1]. Die Herstammung der beiden Themen des II. Teils von denen des I. Teils ist trotz kleiner Umschreibungen, melodischer und rhythmischer Änderungen (letztere schon durch den Taktwechsel bedingt), die besonders das Hauptthema betreffen, sofort aufs deutlichste erkennbar.



Schon vor dem bei Takt 9 erfolgenden Schluß der beiden Themen (auf der Tonika) hat sich die Beantwortung des ersten durch den Sopran eingestellt. — Bach wählt diesmal nicht die tonale, sondern die sogenannte reale, und behält diese mit wenigen Ausnahmen durch die ganze Fuge bei. Bei Takt 9 erfolgt durch das Pedal die Beantwortung des 2. Themas; die 2. Stimme tritt dann ab, und der Tenor begleitet frei kontrapunktierend die mit den Themen beschäftigten äußeren Stimmen. Bei Takt 15 bereitet sich ein Ganzschluß in der Dominanttonart vor, der aber durch den Gang des Pedals zur Trugfortschreitung wird. Dieses hat in Takt 15 entgegen der gewöhnlichen Regel, daß wenigstens bei der 1. Durchführung die Themen abwechselnd als Frage und Antwort auftreten sollen, wieder die Beantwortung des 1. Subjekts übernommen; dementsprechend setzt auch der Alt in Takt 16 mit dem 2. Subjekt ein; beide Stimmen bringen jetzt umgekehrt im doppelten Kontrapunkt der Oktave dasselbe, was der Sopran und das Pedal von Takt 8/9 an sagten. Es sei hier schon bemerkt, daß bei Takt 25/26 und Takt 32/33 beide Themen auch zweimal hintereinander in Form der Frage erscheinen. Bach bedient sich eben in seinen Fugen häufig mit Hintansetzung der allgemeinen Regeln mancher Freiheiten: ein Recht das dem Genie zusteht. Ohne Unterbrechung geht die Bewegung bei Takt 16 weiter, der Alt hat den Tenor abgelöst, und der Sopran kontrapunktiert vorerst mit einer stufenweise aufwärts gehenden Viertel-Figur, die, wie auch die vorhergegangene Bewegung der 3. und 4. Stimme (Takt 14) wohl als aus dem Ende des 2. Themas herausgebildet betrachtet werden kann. Weiter schreitet der Sopran dann stufenweise abwärts, so eine Art freie Nachahmung gegen den Anfang des vorher erschienenen 2. Subjektes darstellend. Dem Terzenschluß bei Takt 25 folgt sofort der Eintritt des 1. Themas beim Tenor, ver-

[1] Siehe auch die Doppelfuge der berühmten *Passacaglia* von Bach.

Digitized by Google

bunden mit einer entschiedenen Hinneigung nach *G-Moll,* die aber nach Erfassen des Nebenthemas durch den Sopran gleich wieder aufgegeben wird. Bei Takt 29 überlassen Alt und Baß den mit den Themen beschäftigten 2 Stimmen das Feld. Der Gang des bei Takt 32 im Pedal aufs neue erscheinenden 1. Themas macht aus dem vollkommenen Ganzschluß, zu dem Sopran und Tenor sich hinwenden wollen, abermals einen Trugschluß.

Die Wiedergabe der beiden Themen ist diesmal nur eine unvollständige und leitet nun zum Ende der 1. Durchführung, das bei Takt 37 mit einem Ganzschluß herbeigeführt wird. Aber auch dieser läßt das ruhige Weiterfließen des Satzes nicht ins Stocken geraten; mit einer raschen Bewegung der 3. Stimme wird das längere Zwischenspiel eingeleitet, das die 2. und 3. Stimme, die sich rhythmisch ergänzen, hauptsächlich mit dem ersten Intervallsprung des Hauptthemas beschäftigt. Der Sopran hatte uns schon bei Takt 34 verlassen, und das Pedal erinnert in seinem Gang an das Nebenthema, dessen ersten Schritt es zunächst in durch Pausen unterbrochener Wiederholung und Gegenbewegung bringt. Ebenfalls in Gegenbewegung schließt sich dann die ganze chromatische Tonfolge des Nebenthemas an. Wieder leitet bei Takt 44 der Eintritt des 1. Subjekts (diesmal beim Sopran in höherer Oktave) über den Dominantdreiklang nach dem Dreiklang der 6. Stufe in Trugfortschreitung hin: die 2. Stimme tritt ab, das Pedal übernimmt das 2. Subjekt, die 3. Stimme vervollständigt Bewegung und Zusammenklänge; zuerst mit dem schon vorhin zur Verwendung gekommenen Teilmotiv, dann, das Pedal nachahmend, mit der abwärts gehenden chromatischen Tonfolge. Bei Takt 50 steigt der Tenor sprungweise um 1 Oktave, um unter sich dem Alt mit dem 1. Thema wieder Zugang zu verschaffen. Es folgt wieder ein Trugschluß, Sopran und Alt bleiben allein mit den beiden Themen bis zu Takt 55, wo das 1. Thema seine Beantwortung beim Tenor findet. Der Sprung a, d deutet zwar auf tonale Beantwortung, diese geht aber mit kleiner Änderung des Themas in die reale über.

Das 2. Thema erscheint Takt 56 beim Alt; — der Sopran kontrapunktiert mit dem schon früher erwähnten Viertel-Motiv, und schreitet dann in einer Art Verlängerung desselben weiter. Die Komposition neigt jetzt in entschiedener Modulation nach *E-Moll* herüber, schwenkt aber bei Takt 64, immer noch im Zwischenspiel begriffen, über die Haupttonart nach der Tonart der Subdominante ab, um in dieser bei Takt 69 die 2. Durchführung zu beschließen. Bis jetzt haben wir die beiden Themen immer nur von Tonika und Dominante der Haupttonart aus auftreten sehen. Nun wird Bach in dieser Hinsicht etwas freier. Dem Erscheinen des 1. Subjekts, diesmal in *G-Moll* beim Sopran, folgt nicht das des 2. Subjekts, sondern ersteres wird in Engführung vom Tenor frei, d. h. mit Hinweglassung eines mittleren Motivgliedes nachgeahmt.

Schon vorher schien der Alt mit dem Sprung d, g die tonale Antwort in Engführung übernehmen zu wollen, beschränkt sich aber auf die Wiederholung des Quartensprungs, mit dem der Satz harmonisch und rhythmisch bis zu Takt 73 vervollständigt wird. Dort dient der Quartensprung d, g, mit dem der Alt das Hauptthema ergreift, zur Ausfüllung der *G-Moll*-Harmonie, das Thema geht indes gleich nach seiner ursprünglichen Fassung; auch drängt der Sopran nach *D-Moll* hin. Dagegen richtet sich noch einmal beim Tenor der auf die Subdominanttonart hinweisende Sprung g, d, welcher aber in die der Haupttonart angehörende Fassung des 2. Themas ausläuft. Letzteres gelangt hier auch nur unvollständig zur Wiedergabe.

Nach dem in Takt 79 erfolgten Terzenschluß erfaßt nach langer Pause die Pedalstimme nochmals das 1. Thema; die Oberstimme bemächtigt sich des 2. Themas; der Alt ergeht sich frei in anmutigen Wendungen, wiederholt dann den ersten Schritt des 2. Themas in Gegenbewegung, und bemächtigt sich bei Takt 86 des letzteren Teils desselben, so auch die Imitation der vorangegangenen Pedalpartie bietend. Sopran und Baß begleiten diese Nachahmung, ersterer mit einer reizenden Erweiterung der bei ihm vorausgegangenen und im 1. Thema enthaltenen Tonfigur.

Digitized by Google

Der bei Takt 89 eingeleitete Schluß wiederholt sich. In diese Wiederholung ist ein letztes intervallgetreues Auftreten des Hauptthemas bei der 3. Stimme, von der Dominante aus, über einem Orgelpunkt verflochten. Die oberen Stimmen benutzen, sich gegenseitig nachahmend, das schon viel gebrauchte Motiv; nochmals ein Trugschluß, eine feierliche Generalpause, und mit triumphierendem Durschluß endet die herrliche Komposition.

Kehren wir jetzt zur Besprechung wichtiger Einzelheiten an den Anfang des Werks zurück!

Das Hauptthema des I. Teils läuft mit einer Schlußwendung in die Tonika aus; dasselbe ist der Fall sogar bei den beiden Themen des 2. Teils: die Folge davon zeigt sich in den vielen schlußartigen Wendungen, die im 1. und noch mehr im 2. Teil mit dem Hersagen der Themen verknüpft sind. Lag hier nicht die Gefahr nahe, daß zu viele deutlich voneinander getrennte Abschnitte entständen, und das fließende Dahingleiten der Bewegung, wie es doch der Fuge eigen sein soll, darunter litte? Gewiß, und häufiger finden wir auch das Thema in anderen Fugen so zu Ende geführt, daß eine Fortsetzung des Fugengedankens, wenn dieser auch in sich abgeschlossen erscheint, doch möglich ist; manchmal ist es sogar zweifelhaft, wo das Thema aufhört und der Gegensatz beginnt. Aber es wurde schon einigemal darauf hingewiesen, in welch genialer Weise der Meister in vorliegender Komposition der erwähnten Gefahr begegnet. Häufig geschieht dies so, daß mit der von 2 oder 3 Stimmen ausgeführten schließenden Bewegung der Neueintritt eines Themas bei der Stimme, die vorher pausierte, verbunden ist. (Siehe z. B. Teil I Takt 22, 46—48, 60—61, Teil II Takt 8—9, Takt 32—33, 44—45.) Manchmal kommt hierbei noch der wirkungsvolle Umstand hinzu, daß der Schluß durch einen Vorhalt aufgehalten wird, vor, oder mit dessen Auflösung der die Bewegung fortpflanzende Neueintritt erfolgt. (Teil I Takt 22, 60—61.) Die vielfach von uns festgestellten Trugschlüsse bezw. Trugfortschreitungen dienen an den betr. Stellen ebenfalls dazu, um einen Ruhepunkt nicht aufkommen zu lassen, die Bewegung ungehemmt weiterfließen zu lassen.

Aber auch da, wo ein Schluß in gewöhnlicher Weise ohne das Dazwischentreten einer neuerscheinenden Stimme ausgeführt wird, wie z. B. am Ende von Durchführungen läßt der gleich folgende lebhafte Schritt einer oder mehrerer dabei beteiligten Stimmen eine Stockung in der Bewegung nicht aufkommen. (Siehe z. B. Teil I Takt 31, Teil II Takt 25, 37, 69). Wie schön die Stimmen sich rhythmisch ergänzen läßt schon das Augenstudium erkennen. Der ruhigen Bewegung in der einen steht die lebhaftere in der andern Stimme gegenüber, so daß alles Stockende und Schleppende, aber auch alle unangenehme Unruhe ausgeschlossen ist.

Reizende Abwechslung bezüglich der Zusammensetzung des Klangkörpers tritt uns in der ganzen Komposition entgegen. Am häufigsten zeigt sich die Dreistimmigkeit, die durchsichtigste und zugleich volle Zusammenklänge ermöglichende Satzweise.

In seinem weiteren Verlauf geht der II. Teil stellenweise auf die Zweistimmigkeit zurück, während das Zusammenwirken der 4 Stimmen hauptsächlich erst gegen dessen Schluß hin zur vollen Wirkung kommt. Aufs schönste geordnet zeigen sich bei Bach das Abgehen und Wiederauftreten einer Stimme. Gerade die Kanzona gibt uns hiefür die besten Belege. Was die abgehende Stimme zu sagen hatte, bringt sie zu schönem motivierten Abschluß. Es gibt da kein unsinniges Abreißen mitten in der Phrase, und die betr. Stimme zieht sich in dem Moment zurück, da sie keine unangenehm fühlbare Lücke im Satzgefüge hinterläßt. Man sehe z. B. wie bei Takt 31—32 des I. Teils der erste 3stimmige Zusammenklang sich so ungezwungen und lückenlos an die vorhergegangene Vierstimmigkeit anschließt, nachdem der Tenor seine Rede vollständig hergesagt und mit aller Bestimmtheit geschlossen hat. (Siehe ferner Takt 41, 48; im II. Teil Takt 10, 34, 45, 63 etc.) Das Wiederauftreten einer Stimme, die pausierte, geschieht, wie es sich aus dem ganzen Verlauf unserer Komposition ergibt; und bei der Fuge Regel ist, zumeist mit einem Thema, dadurch ist es an und für sich bedeutungsvoll. Aber auch dort,

Digitized by Google

wo die betr. Stimme frei kontrapunktierend, meistens nach nur kurzer Pause sich den Themen, bezw. den im freien Zwischenspiel beschäftigten anderen Stimmen zugesellt, ist der Bedeutung, die jede Stimme im polyphonen Satze hat, immer Rechnung getragen. Sie wird nicht lediglich als Füllmaterial behandelt, sondern tritt als selbständiger Faktor im Satzgefüge auf, insofern ihr an solcher Stelle ein zum thematischen Inhalt der Komposition in mehr oder weniger engen Beziehungen stehendes Motiv zugewiesen ist.

Bach schließt sich hinsichtlich der besprochenen Vorzüge vollkommen der Satzweise der Klassiker des 16. Jahrhunderts an.

Was das Modulatorische in Bachs Kanzona angeht, so ergibt sich schon aus dem chromatischen Gang des 2. Themas in beiden Teilen das häufige, flüchtige Berühren entfernterer Tonarten, das aber in natürlichster ungezwungener Weise, je nachdem es sich bei den Themen um Frage oder Beantwortung handelt, in die Haupt- oder die Dominanttonart zurückgeht. Diesen beiden wichtigsten Tonarten ist die Vorherrschaft schon dadurch gesichert, daß, wie wir festgestellt haben, die Themen fast ausschließlich nur von Tonika und Dominante der *D-Moll*-Tonart aus auftreten. Und doch, wie feinsinnig sorgt der Meister auch für tonale Abwechselung z. B. bei den Schlußwendungen! Man beachte nochmals die vielen Trugfortschreitungen nach der Tonart der 6. Stufe, die Schlußwendungen bei Takt 46—48, Takt 60—61 des I. Teils, Takt 25—26 des II. Teils, die erfrischende Ausnützung der parallelen Durtonart u. a. Wie gesund und ungekünstelt ist Bachs Chromatik!

Wahrlich in vielen Beziehunen darf der Meister auch den modernsten Orgelkomponisten noch als Vorbild dienen!

Man hat bei Bach immer das angenehme Gefühl, daß gerade hinsichtlich des Gebrauchs der Chromatik und der Ausweichung nach fremden Tonarten in seinen Werken alles so sein müsse, wie es ist, und nicht anders sein dürfe.

Ist das technische Studium einer Orgelkomposition durch das analytische in der richtigen Weise vorbereitet, hat der Kunstbeflissene sich in den Geist und die Stimmung des Werkes eingelebt, so werden sich ihm, dem mit gesundem musikalischen Denken und Fühlen Begabten, die Vorschriften für den geschmackvollen Vortrag im Sinne des Autors schon von selbst ergeben. Ich denke hier hauptsächlich an die so wichtige Registrierung, für welche man allerdings bei der Verschiedenheit der Orgeldispositionen nur allgemeine Anhaltspunkte geben, Vorschläge machen kann. Starke Registrierung, wie sie unverständigerweise zuweilen beim Vortrag einer Fuge da gebraucht wird wo sie gar nicht angebracht ist, wäre als höchste dynamische Steigerung nur am Schlusse jedes Teils zu verwenden.

Für das die Komposition einleitende Pedal würde ich vorerst einen milden 16Füßer wählen, dessen Klangfarbe durch Koppelung an das 1. beziehungsweise 2. Manual, vielleicht auch noch durch Hinzunahme eines zart streichenden schwachen 8′ geschärft werden sollte. Der männlich-ernsten Stimmung der Themen dürfte zu Anfang für das 1. Manual ein kräftiger 8′ Prinzipal entsprechen, dem eventuell bei Takt 22 eine kleine Verstärkung beizugeben wäre. Für das bei Takt 31 beginnende Zwischenspiel möge man auf das schwächer registrierte, vielleicht sanften Flötencharakter tragende 2. Manual übergehen.

Koppel 1 ist durch Koppel 2 zu ersetzen, unter allenfallsiger Abschwächung der Pedalregistrierung. Um den Neueintritt des Hauptthemas bei Takt 39 recht deutlich zu kennzeichnen, geht für diesen die linke Hand allein aufs 1. Manual zurück; die rechte Hand folgt beim Erscheinen des Nebenthemas (Takt 41. Pedal wieder Koppel 1). In Takt 48 fasse ich bei etwas abgeschwächtem 1. Manual auf Schlag 3 die mit den Themen beschäftigten Stimmen (Alt und Tenor) mit der linken Hand und führe sie auf dem Hauptmanual weiter, während die liebliche, ausschmückende Sopranpartie auf dem 2. Manual gespielt wird. Nach dem kräftigen Eintreten der Pedalstimme in Takt 54 und dem folgenden Terzenschluß kann dann die rechte Hand auch aufs 1. Manual übergehen. Bei Takt 61, nach der *A-Moll*-Schlußwendung, erfolgt Verstärkung der Registrierung, die sich gegen Schluß des I. Teils hin

Digitized by Google

zu einem mit *ritardando* verknüpften kräftigen *Forte* steigern soll. Das *Fortissimo* (beziehungsweise Volles Werk) möge man sich für den Schluß des II. Teils aufbewahren.

Was der Pianist auf seinem Instrument beim Vortrag eines thematischen Satzes durch stärkeren oder schwächeren Anschlag in betreff des Hervorhebens oder Zurücktretenlassens einer Stimme beziehungsweise eines Teils der Komposition erreicht, erzielt der Organist durch geschickte Registerwahl und die Ausnützung der Manuale, wie es eben gezeigt wurde. Die mechanischen Hilfseinrichtungen der neueren Orgel, auf die wir hier nicht eingehen können, kommen ihm dabei natürlich zustatten.

Im Sinne der für den I. Teil gemachten Vorschläge möge auch die Registrierung für den II. Teil (im Anfang *piano*) erfolgen. Der Warnung vor ungeschicktem Gebrauch starker Registrierung und des vollen Werks möchte ich noch die vor mehr als mäßigem Gebrauch streichender, und besonders der ans Harmonium erinnernden sanft säuselnden Stimmen zufügen. Bachs Werke verlangen meines Erachtens im allgemeinen (was aber vornehmlich beim *piano* und *mezzoforte* zu beachten ist) eine prinzipalartige, gedeckte oder flötenartige Registrierung, mit einem Wort, was man den echten Orgelton nennt. Im übrigen haben selbstverständlich die Beschaffenheit der Orgel, die in Betracht kommenden akustischen Verhältnisse, und zuletzt wohl auch der gesunde persönliche Geschmack bei der jeweiligen Registrierung ein Wort mitzureden.

Aufführungen des Regensburger Domchors während der Karwoche 1916

Palmsonntag. Zur Palmenweihe: Gesänge, 4st. v. **Haller**, *Pueri Hebraeorum*, 4st. v. **Vittoria**, *Gloria*, 5st. v. **Engelhart**. Zum Hochamt: Messe *VIII. toni*, 5st. v. **Croce**, Graduale, 4st. v. **Witt**, Passion, 4st. v. **Suriano**, Offertorium: *Improperium*, 5st. v. **Palestrina**. — **Montag:** *Kyrie* choraliter, *Sanctus, Benedictus* und *Agnus* aus der Messe: *Audi filia*, 4st. v. **Viadana**, Offertorium: *Eripe me*, 4st. v. **Orlando**. — **Dienstag:** *Kyrie* choraliter, *Sanctus, Benedictus* und *Agnus* aus der Messe: *Cantabo Domino*, 4st. v. **Viadana**, Passion, 4st. v. **Suriano**, Offertorium: *Custodi*, 4st. v. **Orlando**. — **Mittwoch:** *Kyrie* choraliter, *Sanctus, Benedictus* und *Agnus* aus der Messe: *Sine nomine*, 4st. v. **Viadana**, Passion, 4st. v. **Suriano**, Offertorium: *Domine exaudi*, 4st. v. **Orlando**. Zur Matutin: *Incipit Lamentatio*, 8st. v. **Palestrina**. 1. Resp., 4st. Falsobordone. Responsorien: 2.—3. v. **Ingegneri**, 4.—6. v. **Haller**, 7.—9. v. **Mitterer**. *Benedictus*, 5st. v. **Viadana**, *Christus factus est*, 4st. v. **Mitterer**. — **Gründonnerstag:** Zum Pontifikalamt: *Ecce sacerdos*, 6st. v. **Griesbacher**, Messe: *Lauda Sion*, 4st. v. **Palestrina**, Graduale: *Christus factus est*, 5st. v. **Mitterer**, Offertorium: *Dextera Domini*, 5st. v. **Palestrina**. Zur Priesterkommunion: *Coenantibus illis*, 6st. v. **Haller**, *Sicut cervus*, 4st. v. **Palestrina**, *Pange lingua*, 5st. v. **Renner**, Antiphon zur Fußwaschung, 4st. v. **Mettenleiter**. Zur Matutin: *Lectio I.*, 4—5st. v. **Vittoria**, Responsorien: 1.—3. 4st. v. **Mitterer**, 4.—6. v. **Ingegneri**, 7.—9. v. **Mitterer**, *Benedictus*, 4st. v. **Palestrina**, *Christus factus est*, 4st. v. **Anerio**. Am Ölberg: *In monte Oliveti*, 6st. v. **Orlando**. — **Karfreitag:** Passion, 4st. v. **Suriano**, *Improperien*, 2chörig v. **Palestrina**, *Vexilla regis*, 4st. v. **Mitterer**, *O Crux ave*, 6st. v. **Orlando**, *Jesu dulcis amor*, 4st. v. **Haller**, *Tenebrae factae sunt*, 4st. v. **Haller**. Zur Matutin: *Lectio III.*, 6st. v. **Palestrina**, Responsorien: 1.—3. v. **Haller**, 4.—6. v. **Mitterer**, 7.—9. v. **Haller**, *Benedictus*, 5st. v. **Palestrina**, *Christus factus est*, 4st. v. **Mitterer**. — **Karsamstag:** Weihe des Feuers, der Osterkerze und des Taufwassers (choraliter). Zum Amt: *Kyrie* choraliter, das übrige aus der *Missa Pontificalis*, 3st. mit Orgel v. **Perosi**, Graduale, 4st. v. **Mitterer**, *Laudate*, 5st. v. **Viadana**, *Magnificat*, 6st. v. **Mitterer**. Zur Auferstehungsfeier: 2 Responsorien, 4st. mit Orgel v. **Mitterer**, *Te Deum*, choraliter, *Haec dies*, 6st. v. **Griesbacher**, *Benedictus*, 5st. v. **Vittoria**, *Surrexit pastor bonus*, 5st. v. **Haller**, *Aurora coelum purpurat*, 4st. mit 4 Blechinstrumenten v. **Mitterer**, *Tantum ergo*, 7st. v. **Griesbacher**. — **Ostersonntag:** *Veni Creator*. 5st. v. **Renner**. Zum Pontifikalamt: *Ecce sacerdos*, 6st. v. **Griesbacher**, *Missa: Pater peccavi*, 6st. v. **A. Gabrieli**, Graduale und Sequenz, 4st. v. **Haller**, Offertorium: *Terra tremuit*, 5st. v. **Palestrina**. Zur Vesper: Psalmen v. **Viadana**, **Stemmelio** und anderen alten Meistern, *Haec dies*, 4st. v. **Mitterer**. — **Ostermontag:** *Veni Creator*, 4st. v. **Griesbacher**. Zum Hochamt: *Missa in hon. B. M. V.*, 5st. v. **Haller**, Graduale, Sequenz, Offertorium, 4st. v. Haller.

Geistl. Rat F. X. **Engelhart**, Domkapellmeister

Digitized by Google

Die religiöse Musik, ein Weg zu Gott

Von Professor Dr. W. Scherer, Regensburg

Unten auf der Straße ziehen frohgemute Soldaten. Ihre Lieder schallen zu mir herauf, aus begeisterten Herzen kommend, neue Begeisterung weckend im Sänger wie im Hörer für das deutsche Vaterland. Und daran knüpft sich wie von selbst der felsenfeste Glaube an den Sieg solcher Truppen und der Heimat, die so frohen begeisterten Mut ihren Söhnen ins Feld mitgeben kann, daß er sich nicht im Herzenskämmerlein verschließen mag, sondern gleich einem Gießbach im Frühjahr sich Bahn brechen und brausend das Tal durchjubeln muß. So fühle ich durch die Musik in mir den Glauben an das Vaterland erstarken, und hätte ich ihn nicht schon zuvor gehabt, wäre ich ein neutraler Beobachter im Lande, so meine ich, der Glaube müßte heute in mir durch solches Lied zur Wirklichkeit werden.

Ein Heiliger hat den gleichen Seelenvorgang an sich erlebt bei der Anhörung der kirchlichen Musik. Wir kennen ihn alle, St. Augustinus ist es, der, von der Macht des Mailänder Kirchengesangs überwältigt, in seinen Bekenntnissen schrieb: „Wie weinte ich, o Herr, bei deinen heiligen Hymnen und Gesängen! Wie rührten mich die lieblich tönenden Lieder deiner klangreichen Kirche! Jene Stimmen schlichen sich in meine Ohren; es entzündete sich durch sie ein Gefühl der Andacht, es schmolz die Eisrinde, die mein Herz umgab, ich weinte wie ein Kind, Tränen der Freude und Reue, schluchzend: O mein Gott! O ewig unerschaffene Schönheit, wie lange habe ich dich gesucht!“ *(Confess. IX. 2—6.)*

In diesen Worten des heiligen Augustinus scheint mir der Weg ausgedrückt zu sein, den gerade die religiöse Musik zu Gott dem Schöpfer und höchsten Herrn weist. Freilich ein Hauptfaktor scheidet dabei von unserer Betrachtung aus, wiewohl er bei dem tatsächlichen Werdegang des Glaubens im heiligen Augustinus die größte Bedeutung hatte und sie auch jetzt in jedem einzelnen Menschen haben muß: die Gnade. Aber die Gnade schließt die Natur niemals aus, sie baut auf derselben auf, sie wendet sich an die in ihr vorhandenen Grundkräfte und Vorbedingungen zum Werk der Gnade.

I.

Insofern kann man zunächst von einem mittelbaren Einwirken der religiösen Musik auf die Gotteserkenntnis sprechen, vor allem negativ, weil sie Hindernisse des Glaubens beseitigen hilft. Hat doch der größte Gottessänger im Alten Testament es als Endergebnis seiner Erwägungen bezeichnet: Nur der Tor spricht in seinem Herzen: „Es ist kein Gott“. Verderbt sind sie und verabscheuungswürdig sind sie geworden in ihren Anschlägen (Ps. 13, 1), m. a. Worten: der Psalmist schreibt die Schuld an der Gottesleugnung dem verderbten Herzen und bösen Willen zu. Der heilige Augustinus nun erzählt uns, wie durch das Anhören der kirchlichen Klänge die Eisrinde des Herzens geschmolzen, d. i. der Widerstand des Willens gegen die Gnade gebrochen sei. Aber auch positiv können wir diesen Einfluß der religiösen Musik bezeichnen, insofern sie vorbereitet zur Aufnahme der Wahrheit, in der Seele gewissermaßen Stimmung macht, das Gefühl der Andacht entzündet. Orlando di Lasso spricht in einem dem Abt Erasmus II. Mayerhofer von St. Emmeram um 1550 gewidmeten Werke auch von der sittlichen Einwirkung der Musik auf den Willen, dessen Zorn sie beschwichtige, dessen Übermut sie mildere, um so alle Herzen zu Gottes Ehre und zum Gottesdienst mächtig zu entflammen. Diesem mittelbaren Einfluß auf den Willen hat denn auch ein berühmter Komponist, Händel,[1] in seinem Alexandersfeste einen klassischen Ausdruck verliehen. Schopenhauer nennt ihn das unbewußte Walten und Wirken der Musik, Hegel deren „Allgewalt“, Deutinger die unbegreifliche Macht der Töne; und schon

[1] Vgl. A. Schering, Geschichte des Oratoriums. Leipzig 1911, 267 f.

Digitized by Google

Klemens von Alexandrien hat dies mit der Macht der Predigt des göttlichen Heilands verglichen, indem er Christus den neuen Arion nennt, der durch seine Gesänge Felsen bewegt und wilde Tiere bezähmt. Für solchen mittelbaren Einfluß der religiösen Musik auf die Weckung des religiösen Gefühls und Empfänglichmachung der Seele zur Aufnahme der Wahrheit Gottes spricht gewissermaßen das Zeugnis der ganzen Menschheit, die in ihren religiösen Veranstaltungen der Musik nie entraten konnte. Es hat selbst Irrlehrer gegeben, von denen man sagte, wie von Arius, sie hätten mehr Menschen durch ihre Lieder zum Irrwahn hinübergesungen, als durch ihre Predigt. Und zeigt uns dies auch die Möglichkeit des Mißbrauches heiliger Töne zu unheiligen Zwecken: um wieviel reiner steht dann die Kraft der religiösen Musik, wenn sie geboren ist im Schoße unfehlbarer Wahrheit, deren Inhalt sie trägt und veredelt und vollendet.

Aber gibt es wirklich einen solchen Inhalt religiöser Musik und kann sie auch unmittelbar den Weg zu Gott weisen,

daß „vor der Wahrheit mächt'gem Siege
Verschwindet jedes Werk der Lüge." (Schiller.)

Über das erstere haben die Musikästhetiker viel gestritten. Uns steht es nicht zu die Frage im Sinne ihres Problems hier zu erörtern. Für uns handelt es sich nur, ob der religiösen Musik der Gottesgedanke zugrunde liegen kann, so daß der Geist des Menschen aus ihr zu diesem Gedanken zu gelangen vermag. Wir dürfen dies nicht verwechseln mit dem Erleben oder „Empfinden" Gottes, wie es seit Schleiermacher in die evangelische Gotteslehre eingedrungen ist und wie die Forderung desselben als Grundlage der Religion von dem sog. Modernismus gepredigt wurde, der durch Pius X. verworfen worden ist. Es muß daher auch hier der allgemeine Grundsatz uns leiten, daß wir auf Gott aus der Wirkung als auf die Ursache der letzteren schließen; für die kirchliche Musik kommt die besondere Frage hinzu, ob durch sie jener Schluß durch Leichtigkeit und Faßlichkeit seiner Entwicklung eine Förderung erfahren könne; und wir stehen nicht an, die Frage zu bejahen. Die Leichtigkeit scheint uns schon im allgemeinen Charakter der tönenden Kunst zu liegen, da ja das gesprochene Wort stets schneller und wirkungsvoller zur Seele gelangt als das nur gelesene, um wieviel mehr, wenn sich mit dem Wort der Wahrheit die heiligen Töne verbinden. Aber wo dieses „Wort" nicht hervortritt noch verstanden wird: soll es da der tönenden Kunst nicht wenigstens an Klarheit gebrechen und so die Erfassung des Gottesgedankens leiden? Dieser Zweifel ist wohl berechtigt, wenn bestimmte Gesichtspunkte der Wahrheit durch die Musik ausgedrückt werden sollten. Daher ist die religiöse Musik allen Religionen eigentümlich trotz der Verschiedenheit ihrer Lehren im einzelnen. Er muß jedoch zurücktreten, wenn allgemein religiöse Gedanken wie das Sein, und zwar das Vollkommensein Gottes überhaupt erkannt werden soll.

Dafür scheint die religiöse Musik einen unmittelbaren Schluß zuzulassen, den sie ja schließlich auch mit den anderen Künsten gemeinsam enthält, der aber gerade in ihr wegen ihres tönenden Charakters mehr hervortritt. Auch hierin kann uns der heilige Augustinus Führer sein. Er ruft in jener feierlichen Stimmung in Mailand schluchzend aus: „Zu gleicher Zeit, da diese süßen und lieblichen Töne mein Ohr trafen, drang deine Wahrheit, von ihnen getragen, in mein Herz ein. Ich fühlte mich zu außerordentlicher Inbrunst entflammt, Tränen entströmten meinen Augen, und ich fand in ihnen Frieden und Wonne. O mein Gott, o ewig unerschaffene Schönheit, wie lange habe ich dich gesucht."

So betrachten wir den Inhalt der religiösen Musik nach der Hinsicht der Schönheit, die sie in tönenden Formen zum sinnfälligen Ausdruck bringt. Was lehrt aber diese Betrachtung? Wo hat die Schönheit ihren höchsten Ausdruck gefunden, als wenn sie Trägerin, Heroldin religiöser Gedanken, des Gottesgedankens wird?

Wo aber tritt uns diese höchste Schönheit in strahlenderer Fülle und in lebensvoller Gestalt entgegen, als in der religiösen Musik? Kein Geringerer als Richard Wagner hat dies ausgesprochen, daß die tönende Kunst gleich derjenigen der Farbe ihre höchsten Motive stets, bewußt oder unbewußt, der Religion entlehnt habe. Er nennt deshalb „die Musik sogar die einzige, dem christlichen Glauben ganz entsprechende Kunst", andererseits bezeugt er, daß die einzige „zum mindestens jetzt" „jeder anderen

Digitized by Google

Kunst ebenbürtige Musik" lediglich ein Produkt des Christentums" sei. (Ges. Werke X 221, Leipz. 1910). Bei seinem übertriebenen Realismus fügt er den Grundsatz hinzu, daß nur die Musik unter den Künsten verkünde „was ist", d. h. seine Auffassung von der Kunst hätte ihn folgerichtig zu dem Schlusse führen sollen auf das reale Sein der durch die religiöse Kunst dargestellten höchsten Schönheit. Wir brauchen aber solche Übertreibungen des Bayreuther Meisters nicht zu teilen, um trotzdem, glücklicher wie er, zu dem richtigen Schlusse zu gelangen. Uns legt dieses Bewußtsein der Aufnahme des Schönheitsgenusses religiöser Musik drei Fragen in die Seele:

1. Kann dies wirklich nur ein Phantom, eine bloße Einbildung sein, was die höchste Befriedigung in unserer Seele auslöst?

2. Woher kommt diese geheimnisvolle Empfänglichkeit unserer Natur für die eindringende Macht der Schönheit in jedem von uns?

3. Muß es nicht einen realen Maßstab zur Beurteilung dieser Schönheit geben, zu dem die Menschennatur als solche hinweist, da er allen Menschen wie angeboren erscheint? Und zwar je höher die Seele sich erhebt, um so näher möchte sie diesem Maßstab kommen, ohne ihn bei irgendwelchem menschlichen Kunstwerk völlig befriedigt zu sehen: Es ist der Maßstab des uns unbewußt vorschwebenden Ideals unendlicher Schönheit, das die Seele über sich selbst und über Raum und Zeit zu einem einzigen höchsten Sein emporhebt, in dem Güte und Wahrheit und Schönheit wesenhaft zusammenfallen, in dem unser Verlangen seinen Ruhepunkt findet, dessen Genuß sättigt und doch ewig aufs neue erquickt, während wir uns doch bewußt sind, daß jeder irdische Genuß, je länger er dauert, mit Überreizung und Übersättigung lohnt. Würde daher die erste Frage verneint, so stünden wir vor einem schreienden Widerspruch der Natur. Das Nicht-Seiende, noch weniger das Widerspruchsvolle findet in ihr keine Gefühlstöne der seelischen Ergriffenheit und Erhebung. Wohl kann der Gegenstand ihrer Lust täuschen, wie der Wüstenwanderer sich täuscht im Trugbild der Luftspiegelung — aber was der Täuschung zugrunde liegt, das Bedürfnis der Natur, ist keine Täuschung, ist Wahrheit, nur um so elementarer durch das Trugbild geweckt und um so grausamer zerdrückt durch die nachfolgende Erkenntnis der Enttäuschung. Das Bedürfnis der Natur als solches aber ist kein Phantom, sondern Wahrheit, und sein Drang weist auf die Notwendigkeit seiner Befriedigung. So ist es mit dem Schrei der Seele nach Gott, der in religiöser Musik mit elementarer Gewalt sich Bahn bricht nach Schillers Wort:

Und was die Stimme, die innere, spricht,
Das täuscht die hoffende Seele nicht.

Die zweite Frage legt unmittelbar ihre Lösung nahe: Ein so wunderbarer Zusammenhang zwischen Klang und Stimme und Ohr, zwischen physiologischem und physikalischem Gesetz und wiederum die Übertragung der Klänge vom Instrument und Sinnesorgan zur Seelenstimmung „Parallelisieren von Ton und Gemüt" kann nicht dem blinden Zufall ihr Dasein verdanken. Sie fordert eine denkende, selbst in Schönheit wohnende Ursache, welche die Gesetze von Raum und Zeit und Körper und Geist, von Natur und Gemütskraft erschuf, in der Schönheit und Ordnung, Gutheit und Sein wesenhaft dasselbe sind. Es ist zu bedauern, daß eine neuere Arbeit über die Philosophie der Musik (Otto Schnyder, Grundzüge einer Philosophie der Musik, Frauenfeld 1915) in ihrer transzendenten Betrachtung „nichts weiter als hypothetische problematische Ergebnisse (S.102) in jedem derartigen Bestreben" erwartet, und in der Musik eine „transzendente Leere" zurückläßt, über die ihre „immanente Fülle" nur hinwegtäuschen, also eine schöne Lüge der Natur bedecken soll. Hat doch das Kunstwerk selbst eine unvertilgbare, vernünftige Wirklichkeit (S. 98) über den bloßen Vorstellungsinhalt hinaus; denn niemand wird sagen wollen, daß eine Wagneroper, die er hört, nur sein Vorstellungsinhalt und er selbst das Genie Wagners sei. Zur Erklärung dieser Tatsache reicht aber die Annahme eines völlig unbestimmten „Etwas" nicht aus; denn wie wären die verschiedenen Wirkungen dieses „Etwas" auf das Gemüt zu erklären, hier Freude dort Schmerz, hier das Gefühl des Erhabenen, dort der Bangigkeit und Unruhe? Es ist ein „Etwas", welches zwar im einzelnen nicht umschrieben werden kann, aber im allgemeinen als religiöses Etwas, als ein unendliches Sein sich darstellt, nach dem die Seele das unbewußte Ver-

Digitized by Google

langen zur Wirklichkeit werden fühlt. So offenbart sich gerade in der religiösen Musik beim Künstler wie beim Hörer die *„anima naturaliter christiana"*, die von Natur christliche Seele.

Die dritte Frage endlich kann ihre Lösung nur finden in Gott der höchsten Schönheit, in der die Seele den Maßstab alles Schönen erkennt, in der allein ihr uferloses Sehnen nach unendlicher, ewiger Schönheit seine Ruhe findet. Wer soll aber ein solches Verlangen in die Menschenbrust gelegt haben, als der Schöpfer, in dem Sein und Schönheit und Wahrheit wesenhaft zusammenfallen?

Was wir hier erwägen, haben übrigens schon edle Heiden erkannt. In seinen 6 Büchern über die Musik beruft sich der heilige Augustinus geradezu auf den edlen Plutarch von Chaeronea, der mit Aristoteles und Plato die Harmonie der Schönheit ein göttlich Ding, ein Werk und Spiegelbild der Gottheit genannt habe (Plutarch, *de animae procreatione c. 33)*. Und Augustinus selbst erkennt in der Musik ein Bild göttlicher Weltordnung, deren Wert sich in ihrer Schönheit und erhabenen Einheit offenbart (*de musica l. VI c. 56)*, sie sei ein Stück göttlicher Allmacht, die aus dem Nichts ins Dasein rief (c. 57); hier gelte ebenfalls das Wort des heiligen Paulus: Das Unsichtbare Gottes, seine ewige Kraft und Schönheit sei in den wahrnehmbaren Dingen erkennbar *(Retractationes I c. 10, 51—54)*.

II.

Wir haben damit schon einen anderen Gesichtspunkt unserer Betrachtung gestreift: Zum Inhalt gesellt sich auch die Form der religiösen Musik als Führer auf dem Wege der Menschheit zu Gott. Diese Form findet sich in drei Grundelementen zusammen: Rhythmus, Harmonie und Melodie. An und für sich teilt sie die religiöse Musik mit jeder anderen Musik, die dieses Namens würdig ist. Es ist aber richtig, daß gerade in ihr der Mißklang jeder Disharmonie, die Loslösung von den Gesetzen des Rhythmus am widerspruchsvollsten empfunden wird, daß in ihr die Melodie zur erhabensten Vollendung sich erhebt. So ist sie es, die am meisten die wunderbaren Gesetze der Harmonie in lichtvolle Klarheit versetzt und zum Nachdenken über die höchste Ursache auffordert, welche, unabhängig vom Menschengeist, diese Gesetze erdacht, die verwickeltsten Verhältnisse der Zahlen für Klang und Ohr so genau aufeinandergestimmt hat, welche den Menschengeist in der Melodie gewissermaßen zum Teilhaber an ihrer Schöpfungskraft befähigt hat. Wiederum gewahren wir in uns den Drang, von den gegebenen Gesetzen und Verhältnissen aus weiterzudringen. Die Reizschwelle und -höhe für unser Ohr, ist sie die wirkliche Grenze der Harmonie? Ist nicht immer höhere Steigerung der Zahlenpotenzen, nicht intensivere Spannung des Aufnahmeorgans denkbar? Und daraus entquellen ins Unendliche wachsende Größen, wie im Weltall in der Harmonie der Sphären, so in der Harmonie der Klänge, freilich nicht gedacht vom geschaffenen Geist, dessen wirkliche Empfänglichkeit stets begrenzt bleibt, aber im Geiste des Schöpfers in dem uferlosen Meer ewiger Harmonien, von denen jede irdische Harmonie nur ein schwacher Widerhall sein kann! Und hier ist nur der Körper der Klangformen betrachtet worden, ihr mathematisches Verhältnis zueinander. Wie erst, wenn wir nach jener geheimnisvollen Brücke fragen, die den Klang aus dem Bereich der Luftschwingungen in das Bewußtsein der Seele und in das Reich der Idee trägt, die bis ins Innerste des Menschenherzens reicht, die den Ton aus den starren Formen von Zahlengrößen zur Schöpfung höheren Lebens erhebt, und das Verlangen nach ewigen Gütern, nach ewiger Harmonie weckt! Augustinus nennt diese Brücke mit platonischem Ausdruck die „ewige Zahl" *(De mus. VI c. 1. c. 13)*. In Wirklichkeit gründet dieselbe im gleichen Sehnen des Herzens, aus dessen Drang nach Ewigkeit der Ruf erscholl: Für dich, o Gott, hast du uns erschaffen. Darum ist unruhig unser Herz, bis es ruhet in dir. Dieser Ewigkeitsdrang fordert gerade für seine musikalische Offenbarung langgedehnte, gebundene Formen. Darum fühlen alle heraus, daß die Orgel nur zur religiösen Musik in die Kirche paßt. Zugleich aber liegt in dieser Tatsache ein Zeugnis für dies allgemeine Bedürfnis der Menschennatur. Denn alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit (Nietzsche). Dazu tritt der Widerspruch der religiösen Musik mit der schreienden Disharmonie der Welt.

Wir sind uns dessen gar sehr bewußt, wie unser Wollen und Fühlen und Tun nicht immer zusammenstimmt, wie die Bestrebungen der Menschheit oft auseinander

Digitized by Google

gehen, wie die äußere Natur mit unseren inneren Wünschen im Zwiespalt liegt. Demgegenüber wirkt die Harmonie der Töne immer wie eine Befreiung auf uns ein. Sie lehrt uns aber auch stets, wie die innere Natur nach Harmonie verlangt, für die sie geschaffen ist; wie der tatsächliche Zustand der Welt ein unnatürlicher ist, von dem der Mensch abgefallen ist. „Das Paradies ging verloren; der Urquell der Bewegung einer Welt ist versiegt" hat Wagner geschrieben (a. a. O. 121). Ist es nicht der Schrei nach Erlösung, der alle seine Werke durchtönt? Um so mehr aber muß uns dann der Gedanke zur Klarheit werden, wie dies Verlangen, dies Wechselverhältnis von Harmonie in Kunst und Seele nicht aus der umgebenden Welt allein uns gegeben ward, wie er nicht aus Fleisch und Blut und nicht aus dem Willen des Mannes stammen kann, sondern von Gott, der ewigen Harmonie, uns eingesenkt worden oder als Rest des Paradieses uns gelassen worden ist. Solche Gedanken muß aber noch mehr die religiöse Musik zu wecken geeignet sein, die aus dem Geist des Christentums ihre Seele empfing und die reineren Schwingungen des Herzens erregt, welche sich aus dem tiefsten Bedürfnis desselben nach vollendeter, nie endender Auflösung aller Dissonanzen in Leben und Tun emporringen. Dies erscheint auch als der tiefste Grund, weshalb die religiöse Musik keine Herrschaft der Dissonanzen verträgt. Trotz aller Kunst werfen uns diese ins Alltagsleben zurück und hemmen das Streben nach Licht und Klarheit, während sie das Herz unbefriedigt lassen. Wo aber soll dies alles seine Ursache haben, als in Gott wo Sein und Leben und Wollen und Einheit und Ordnung wesenhaft identisch sind!

Und im letzteren Gedanken ist der Weg zur dritten Stufe der Gotteserkenntnis gezeigt, welche uns die religiöse Musik bieten kann: Wir meinen ihre Wirkung auf das Menschenherz und durch dasselbe auf die strebende und erkennende Fähigkeit des Menschen. Man mag diese Wirkung auch mit dem Inhalt der Musik selbst verwechseln, für uns bleibt sich dies gleich; aber stets erwahrt sich Schillers Wort vom echten Sänger:

Er steht in des größeren Herren Pflicht,
Er gehorcht der gebietenden Stunde.
Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht, von wannen er kommt und braust;
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen:
So des Sängers Lied aus dem Innern schallt
Und wecket der dunkeln Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen!

Gefühle sind es, die die Musik in der Seele auszulösen berufen ist. Diese Gefühle sind nicht erschöpft, wenn man nur die physiologische Wirkung der Töne auf das Nervensystem und niedrige Strebevermögen hervorheben möchte. Denn mag es auch solch niedrige Musik geben: jedenfalls ist gewiß, daß es auch Klänge gibt, die gerade das Niedrige und Gemeine vergessen lassen und zu den edelsten und erhabensten Empfindungen emportragen. Daß dies vor allem die Kraft und Aufgabe der religiösen Musik ist und bleiben muß, bedarf keiner Erläuterung. Daß sie diese Wirkung aber auch tatsächlich schon ausgeübt hat in Tausenden, wer möchte es leugnen. Der heilige Augustinus ist uns hiefür wiederum in seinem Eingangs erwähnten Worte ein einwandfreier Zeuge. Der moderne Philosoph Hegel rechnet diese Gefühlsfrucht der Musik — Sehnsucht, Frohsinn, Jubel, nicht minder Anbetung, Ehrfurcht, Liebe zum Inhalt der Musik. Ein Gefühl hat er nicht erwähnt, das Augustinus so lebhaft betont: die Reue, das Ergriffensein vor den göttlichen Gerichten. Kein Geringerer als Heinrich v. Kleist hat diese seltsame Macht der religiösen Musik in einer viel zu wenig von Künstlern gewürdigten Erzählung über die „heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik" geschildert (siehe dieses Heft S. 102 ff.) So wird uns auch erzählt, daß einst Willibald von Gluck, den wir mit Stolz unseren oberpfälzischen Landsmann nennen, dereinst durch seinen Chor der Eumeniden in der Iphigenie selbst die verkommene Pariser Gesellschaft zu beispielloser Ergriffenheit brachte. Hat er da nicht Herzensstimmungen angeregt, die mit dem menschlichen Gewissen zusammenhängen, die vielleicht nie so beobachtet worden wären, hätte sie nicht die Macht der Töne unwiderstehlich aus dem Sündenschlafe geweckt? Darum kann die Musik mit den Affekten, die sie erregt, auch die Ursache begleitender Vorstellungen und Willensregungen werden, die bewußt oder unbewußt die Seele der Religion berühren,

Digitized by Google

und somit die Religion als natürliche Mitgift der Seele zeigen, nicht als derselben künstlich von außen anerzogen, sondern als in der vernünftigen Natur selber gründend. Das ist aber dann mehr als bloß „ein dynamisch-bewegender ästhetischer Vorgang" als „tönend bewegte Formen", es ist ein wunderbarer Ausdruck der Wechselwirkung von Körper und Geist, der zugleich wurzelt im tiefsten Gefühl der Abhängigkeit unserer Natur von einem höheren Wesen — von Gott. Wenn darum die Musik an dieses Gefühl anknüpfen kann, so wird sie die empfängliche Seele zu ihrem Schöpfer emporziehen mit einer Kraft, die um so stärker wirkt, je mehr sie sich mit dem Reiz wahrer Schönheit und wohltuender Harmonie verbindet. Sie wird gewiß dazu beitragen, jenes Gefühl der Abhängigkeit in den festen Willen der Hingabe an Gott umzuwandeln. Sie wird unwillkürlich die Vorstellung des Geistes nähren, der nur in der Einigung mit der höchsten Ursache aller Schönheit und Wahrheit und Güte seine Ruhe findet.

Freilich nicht jeder läßt in sich diese eigentlich psychologisch geradezu gesetzmäßig erscheinende Wirkung zum Erfolg kommen. Denn abgesehen vom freien Willen ist die genannte Disharmonie im Innern des Menschen oft zu groß, als daß das Fleisch nicht auch hier wider den Geist gelüstete. Ja, es besteht sogar die Gefahr und sie ist vielfach zur Tatsache geworden, daß die seelische Erregung den Mann der Kunst überwältigt, und er das Gefühl an Stelle der Religion setzt, die Musik selber als den Gegenstand seiner Religion betrachtet, wie dies wohl Richard Wagner und anderen begegnet ist. Außer von den eben angedeuteten Hindernissen kommt diese Erscheinung auch von der allzu einseitigen Hingebung des Gemütes an den Genuß der Kunst, ohne Kultur des Willens und ohne freien Blick des Verstandes. Wo sich aber der Künstler bemüht die Harmonie der Seelenkräfte zu bewahren, wird er jene Leichtigkeit und Klarheit des Übergangs vom Genuß zur höchsten Hingabe an die Ursache aller Schönheit und zur Unterwerfung des Verstandes und Willens unter dieselbe an sich erfahren, wie es uns so viele kindlich gläubige Männer beweisen, die aus diesem Seelenzustande heraus die höchsten Motive ihrer Kunst geschöpft, die erhabensten Werke der Welt geschenkt haben.

Darum die Forderung des heiligen Bernhard vom religiösen Gesang: „Er sei voll Ernst und Würde; nicht weichlich, aber auch nicht rauh; lieblich aber nicht leichtsinnig. Er ergötze das Ohr so, daß er das Herz bewege. Er entkleide die Worte nicht ihres Sinnes, sondern vermehre deren Kraft und mache sie wirksamer."

Unvergeßlich ist mir das Wort eines Freidenkers, der zufällig einer gesungenen Litanei in der katholischen Kirche angewohnt hatte und darnach sagte: „Wer so etwas komponiert hat, muß wahrhaft ein frommgläubiger Mann gewesen sein." So kann einer nicht reden, dem nicht die Musik religiöse Vorstellungen geweckt und den Willen durch Gefühle der Erbauung mit Ehrfurcht erfüllt hat. Es ist das Heimweh der Seele nach ihrem wahren Glück, das durch die religiöse Musik geweckt ward, wenn es auch der stärkere Widerspruch des Willens nach seiner Entstehung geflissentlich niederhielt. Darum gilt das treffende Wort A. Möhlers in seiner Ästhetik der Kirchenmusik (Ravensburg 1910, 108), daß es streng genommen nur eine Tonkunst gebe und die sei religiös, wie der tiefste Urgrund der Seele, des Gemütes, des Gefühles zum absoluten Urgrund aller Dinge hinweisend ist." Am vorigen Christfeste hörte ich die Klänge des ewig schönen Liedes durch die Straßen rauschen: „Stille Nacht, heilige Nacht". Helle Knabenstimmen führen die Melodie, Tausende lauschen, jedes andere Wort verstummt. Ergreifend, unwiderstehlich bemächtigen sich die Klänge unserer Herzen. „Das muß ein frommgläubiger Mann gewesen sein, der das komponiert hat." Aber er hat nur ausgedrückt, was in jeder Menschenseele seinen Widerhall findet, weil es dort hinein vom Schöpfer gelegt ist: das Verlangen nach ewiger Schönheit, die Sehnsucht nach Erlösung vom Mißklang der Natur, das Gefühl der Abhängigkeit von einem höheren Wesen, ein Gefühl, welches sich in Freude auflöst bei dem Bewußtsein, daß der Weg zu diesem Wesen im Erlöser der Menschheit uns erschlossen ward. Wie ergreifend schildert dies der Karfreitagszauber im Parsifal, obschon wir Katholiken darin das Motiv des Schmerzes der Natur über den Tod des Schöpfers sowie dessen Ursache, die Sünde, vermissen: Um so gewaltiger fühlen wir uns zu Gott emporgezogen durch Klänge eines *„Surrexit Pastor bonus"*, die unseres M. Hallers unerschöpfliche Künstlerseele, wie aus Himmelssphären erlauscht, als heiliges Vermächtnis uns hinterlassen hat.

Digitized by Google

Chor-Photographien für Kirchensänger und Kirchengänger

Nach der Natur aufgenommen von J. G. E. Stehle

Diesen launigen Titel gab der am 21. Juni 1915 heimgegangene Meister Dr. Stehle einer Broschüre, die im Jahre 1872 bei Fr. Pustet in Regensburg erschien. Der Administrationsrat des Kantons St. Gallen hatte nämlich vom 23. Sept. bis 13. Okt. 1872 durch den Generalpräses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins Dr. F. X. Witt einen Instruktionskursus für katholische Lehrer und Organisten in St. Gallen abhalten lassen, der einen erhebenden und wirksamen Verlauf nahm. Um nun die Anregungen, Lehren und praktischen Resultate desselben fruchttragender zu machen, schrieb Stehle, der als erfahrener Pädagoge die Flüchtigkeit und bald verwehte Begeisterung des gesprochenen Wortes ebenso kannte wie die Nachhaltigkeit des geschriebenen, die obengenannte Broschüre. Er widmet die „bescheidenen Blättlein", wie er in der Einleitung sagt: 1. Den Herren Kursteilnehmern als Repetitorium, 2. den Chormitgliedern als Spiegel, „darin sie ihr Wesen und ihre Tätigkeit beschauen mögen", 3. den geistlichen Herren, „daß sie das Werk der Reform nicht den vielgeplagten Chordirektoren allein aufladen, sondern rüstig in Wort und Tat mit ermunterndem Beispiel vorangehen, den Chormitgliedern und dem Volke die heilige Sache erklären, belehren, überall ordnen und helfen, Hindernisse beiseiteschaffen und Mittel gewinnen", 4. dem Volke, „um ihm nach so langen Jahren falscher Geschmacksrichtung und liturgischer wie künstlerischer Verwilderung über die bisherigen Verhältnisse die Augen zu öffnen und reinen Wein einzuschenken, damit es nicht länger im Unklaren darüber bleibe, was sich an heiliger Stätte geziemt und was nicht, welche Anforderungen die Kirche an die Kunst stellt und wie die bezüglichen, klar ausgesprochenen Gesetze der Kirche lauten", 5. den verehrlichen lokalen Behörden, „die vielfach bei bestem Willen und redlichster Absicht über so manche ihnen fremd erscheinende ‚Neuerung' im Zweifel waren" und 6. endlich den Unverbesserlichen, „die aus eigensinnigem Festhalten am alten Zopf sich gegen alle Gründe der Vernunft, gegen alle Analogien, gegen die Predigt der Kunstgeschichte, wie gegen die Bestimmungen der kirchlichen Autorität verschließen und denen mit Beweisen ebensowenig beizukommen ist als einem Luftgebilde mit Kanonenkugeln".

Daß die Broschüre einschlug — um bei dem Stehleschen Bilde zu bleiben — läßt sich nach der Gediegenheit des Inhalts und der Kraft der Sprache denken und der beste Beweis hiefür mag darin liegen, daß das Schriftchen schon bald (1874) eine 2. Auflage erlebte. Vor mir liegt das Manuskript dieser 2. Auflage, die Stehle selbst mit einem neuen Anhang „Nach 20 Jahren" als ‚3. Auflage' vorbereitet hatte; aus welchen Gründen dieselbe nicht zustande kam, ist mir nicht bekannt. Es ist darum begreiflich, wenn fast alle unsere kirchenmusikalischen Zeitschriften, die seinerzeit dem heimgegangenen Meister Worte des Gedenkens widmeten, auf die „Chor-Photographien" und auf ihr Vergriffensein im Buchhandel mit Bedauern hinwiesen (besonders ausführlich z. B. die Breslauer Cäcilia 1915, Nro. 10, S. 76 ff.). Die Redaktion der *Musica Sacra* hatte bereits im Nekrolog (Aug.—Sept.-Heft 1915, S. 116) versprochen, auf den Schriftsteller Stehle zurückzukommen; dieses Versprechen, das die Menge des vorhandenen Stoffes bisher hinausschob, soll nun im folgenden zur Erinnerung an den 1. Jahrestag seines Todes eingelöst werden, indem sie einige Kapitel aus den vergriffenen „Chor-Photographien" zum Abdruck bringt. Wohl das meiste ist auch heute noch aktuell — auch das, was z. B. Stehle prinzipiell im 1. Kapitel vom Choral sagt — und aus dem, was nicht mehr aktuell ist, werden wir aus der Vergangenheit gute Lehren für die Gegenwart und Zukunft ziehen können, zumal in einer Zeit, die die Unterschiede zwischen kirchlich und weltlich zu verwischen droht und für die die Schrift Stehles eine heilsame und ernste Mahnerin sein kann!

K. W.

Digitized by Google

Liebes Menschenkind!

„Nimm und lies!"

Laß dich durch den Titel nicht abschrecken, wenn du aus dem Umstand, daß das Büchlein in erster Linie auf Pfarrer, Lehrer und Sänger gemünzt ist, nicht mit Unrecht witterst, daß vorzugsweise was von Kirchenmusik drin stehe.

Laß dich nicht abschrecken. Daß es dich nebenbei auch noch ein bißchen stark angeht, wirst du schon finden.

Sag nicht: „Davon versteh' ich doch nichts." Ei, warum nicht gar! Schau nur: in Kirchenmusik reden, disputieren, schreiben und hantieren, „machen" so viele Leute, die rein gar nichts davon verstehen, daß du dich gar nicht genieren darfst, auch mal was davon zu lesen. Und sei versichert, es wird sehr wenig darin stehen, das du nicht verstehst; vielmehr wirst gar bald merken, wo's hinaus will.

Sag nicht: „auf mich kommt doch nichts an." Und wieder: warum nicht gar! Siehe, du hast doch über das, was du hörst, deine Meinung. Das hat jeder. Viele Meinungen geben die öffentliche Meinung. Diese aber ist eine Macht, und zwar eine große. Wenn jeder meint: auf mich kommt nichts an, so gibt das einen allgemeinen Zustand der Gleichgültigkeit und Lauigkeit, der gewiß vom Übel ist! Denk lieber:

Wenn die Wässerlein kommen zu Hauf,
So gibt's am End' einen Fluß.
So jedes nimmt seinen eigenen Lauf:
Eins ohne das andre vertrocknen muß!

Sag nicht: „das geht mich nichts an!" Was? Was zur Erbauung für alle da ist, das sollte dich nicht mitangehen? Das wäre doch eigentümlich!

Ja so — du bist vielleicht recht sehr liberal und so entsetzlich aufgeklärt, fast bis zur Verklärung. Freilich ist dann das „dumme Zeug" in der Kirche nicht mehr für deinen so hohen Geist. Aber du weißt doch ganz gewiß, daß Musik eines der mächtigsten Gemütbildungsmittel, und die Kirche fast der einzige Platz ist, wo der „gemeine Mann" Musik hört. Also: „die Kirche die Kunstschule des gemeinen Mannes". Das wäre doch ein Kapitel, das den liberalen Volksfreund — denn alle Liberale sind Volksfreunde — interessieren könnte!

Ihr gelehrten und gestrengen Herren Fach-Musici! Euch bitte ich de- und wehmütigst: wollt gnädiglich ein Auge zudrücken, wenn das Büchlein sich bemüht, unter dem hohen Ernst der Sache — als versüßenden Tropfen der bittern Medizin — ein bißchen Kurzweil zu mischen. Sonst liest's mir kein Mensch, d. h. kein gewöhnlicher. Wollt verzeihen, wenn das Büchlein mitunter so etwas derb redet. Reformieren kann man nicht in Glacéhandschuhen, sondern eher in einer Weise, wie der Dichter in seinem Sonett an Götz von Berlichingen sagt:

Biderber Alter! deine Eisenhand,
Wie not tät sie in unsern schlimmen Tagen
In dieses faule Zeug hineinzuschlagen
Und abzustreifen allen Flittertand!

So ein bißchen grob darf man schon sein, wenn man nur die Wahrheit sagt. Die feine Wahrheit wirkt bloß auf feine Geister. Das Volk hat's manchmal fast wie jenes Bauernweib, das glaubte, „ihr Mann mög' sie nimmer" und sie sei ihm gleichgültig geworden, wenn er sie nicht von Zeit zu Zeit prügle. Die Wahrheit zimperlich, artig und schüchtern hervorgucken lassen — 's wirkt auf niemand.

Darum nur keck voran mit Lapidarbuchstaben. Wenn nur was erreicht wird, damit werdet ihr, geehrte Herren, wohl auch einverstanden sein, und euch dabei wohlbefinden.

Digitized by Google

I. Der Choral

Er ist der Gesang der Kirche, ist ihr eigenes Kind. Alles andere Singen ist bloß Gesang in der Kirche.

Der Choral ist gleichsam die musikalische Hofsprache, die offizielle Ausdrucksweise der Kirche. Der Priester am Altar, sowie bei liturgischen Funktionen singt einzig nur Choral. Er singt keine Arie, keinen deutschen Liedervers, kein Motett, er singt nur Choral.

Ich muß hier zuerst den Unterschied feststellen zwischen Choral- und Vokal-Musik und hiebei einem sehr verbreiteten Vorurteile begegnen. In Rorschach und anderswo sagt man schon, sobald nur ohne Instrumente gesungen wird: „Heut war Choral!" Andere halten wenigstens Messen, wie die Greithschen, die ja ausdrücklich diesen Titel tragen, für Choralmessen. Es sind auch dies keine eigentlichen Choralmessen, sondern es sind bloß nach Choralweisen bearbeitete vierstimmige Vokalsätze, harmonisiert und in Takt gebracht.

Dem echten Choral fehlt beides: Takt und Harmonie. Er besteht bloß aus freier, uneingezwängter Melodie. Die moderne Musik hat drei Elemente: Melodie (freilich oft sehr armselige, die sich zu den Choralmelodien verhalten. wie Kohle zum Diamant!), Takt und Harmonie. Dem Choral fehlt beides, er hat bloß Melodie.

„Also ist er unvollkommen!" — Fast möchte es so scheinen. Wir, die so ganz von der modernen Atmosphäre vollgesaugt sind, wissen freilich nicht mehr, was für Wunder schon die Griechen mit bloßer Melodie wirkten; wie in ihren Tragödien der Sänger und die Chöre das ganze gefüllte Haus unwiderstehlich mit sich fortrissen zur höchsten Begeisterung; wir meinen, um einen großen Effekt zu erzielen und eine bedeutende Wirkung hervorzubringen, müsse notwendig ein möglichst großer Apparat von Holz und Blech mitbeteiligt sein; wir ahnen nicht, daß gerade die Schwerbeweglichkeit eines vielgliederigen Apparats dem freien Flug der Begeisterung einen bedeutenden Radschuh anheftet und daß anderseits gerade in der größtmöglichen Einfachheit der Kunstmittel, in dem vollständigen Befreitsein von allen beengenden Fesseln die Möglichkeit eines ungeahnten Aufschwungs enthalten ist und offenbar die schrankenloseste, hochpathetischste, und wiederum die sanfteste, mild-zarteste Ausdrucksweise zur vollendetsten Darstellung gelangen kann. Durch Einzwängung in den Takt und Harmonisierung ist der Fluß subjektiver Empfindung mehr gehemmt, da die Bewegung Rücksichten auf Äußerliches zu nehmen hat. Die ursprünglich alleinherrschende Königin, die Melodie, wird durch die Zwangsjacke des Taktes so „recht wohldressiert, in spanische Stiefel eingeschnürt, daß sie bedächtiger fortan hinschleiche die Gedankenbahn."

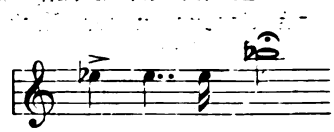
Das ist noch kein Vorwurf für unsere moderne Musik, wenn ich sage: die Melodie des Chorals ist wertvoller, edler, nobler, reiner und vor allem viel ausdrucksfähiger. Die moderne Musik hat der Melodie eine ihrer Eigenschaften geschmälert, um dafür andere Seiten des Ausdrucks zu gewinnen, sie hat einen Teil der Güte der Melodie geopfert, um mit demselben neue Mittel einzukaufen, an sich zu bringen. Deswegen wirkt sie nach anderer Richtung, in anderer Weise. Aber wenn es unumstößlich richtig ist, daß die Melodie und vorzüglich nur sie es ist, die jeglicher Musik Wert verleiht, so steht felsenfester als der Alpengrund der Satz: der Choral ist Musik von allerhöchstem Werte, denn hier haben wir die edelste, keusch-diatonische Melodie von ungemeinster Ausdrucksfähigkeit!

Unsere Zeit empfindet und fühlt modern und mißt alles mit diesem Maßstab. Gut; wir wollen ihn auch hier anlegen und vom Modernen ausgehend, obigen kühn aussehenden Satz beweisen:

Wenn die modernen Komponisten (ich fasse den Begriff im weitern Sinn und rechne auch Beethoven dem Choral gegenüber zu den Modernen) das Höchste im Ausdruck leisten wollen, von dem Sänger den eminentesten Ausdruck mächtiger Regungen fordern, so lassen sie Takt und Harmonie beiseite, um den Darsteller nicht einzuengen, lassen die Instrumente schweigen und den Taktstock ruhen. Die ganze musikalische Welt kennt die große Wirkung jener Stelle in Beethovens Fidelio, wo sich Leonore im Kerker in höchster Verzweiflung zwischen den gezückten Stahl des Mörders und ihren

Digitized by Google

Gatten wirft. Wie malt Beethoven diese hochtragische Situation, diesen Gipfelpunkt der dramatischen Handlung? Läßt er alle Trompeten, Posaunen und Pauken und den gesamten Orchestergraus in alterierten Akkorden los, um den Verzweiflungsschrei möglichst nervenerschütternd zu illustrieren? O nein, nichts von all dem, auch der Dirigent macht keine Fechterübungen in der Luft herum, nur die Sängerin ruft ungehemmt mit aller Wucht und Klangmacht, die so ein entsetzlicher Moment fordert, in höchster Tonregion:



In ganz ähnlicher Weise behandelt Richard Wagner einen Ausruf Lohengrins. In jenem Moment, da Elsa, von allen verlassen, von Friedrich Telramund fälschlich des Brudermords angeklagt, sich vergebens nach einem Retter in höchster Not umschaut, wie da, vom Schwan gezogen, der Ritter des heiligen Gral erscheint und nachdem er Elsa das Versprechen abgenommen, sie möge ihn nicht nach seiner Herkunft befragen, noch Wissens-Sorge tragen, wie er da, nachdem sich die ganze Handlung auf den Kulminationspunkt der Szene zugespitzt hat, vom tiefsten, sympathetischen Gefühl des Mitleidens und der Hinneigung mächtig übermannt, vor dem ganzen Heerbann in die Worte ausbricht: „Elsa, ich liebe dich!" da schweigen alle Instrumente und aller Takt ruht, bis der Sänger überwältigend geschlossen. Harmonie und Takt treten da zurück und nur allein das *melos* (die Melodie) in seiner, mit ursprünglicher Unwiderstehlichkeit riesig packenden Allgewalt bäumt sich großartig auf, aber auch jeden Hörer erschütternd mit sich fortreißend. Das ist die Macht und Gewalt der freien Melodie! Das *Gloria* der Beethovenschen *Missa solemnis* in *D-Dur* (die er selbst als sein größtes Werk erklärte) macht ganz besonders auch aus dem Grunde so ungeheuren Eindruck, weil das gigantische Walten freier Rhythmen gar nicht den Eindruck aufkommen läßt, als ob sich dieses ungestüme Meer wogender Tonmassen im Schulrahmen des Taktes abwickle: man bekommt bei den am kühnsten gezeichneten Stellen, gut aufgeführt, nicht den Eindruck irgendwelchen Taktes, diese beengenden Schranken fallen, es tritt das machtvolle Gebilde fessellos heraus aus den kleinen Grenzen des Gewöhnlichen, und vor dem staunenden, tief ergriffenen Hörer steht in seiner hohen Majestät das Schrankenlose, Unbegrenzte, Ewige! Das ist aber das Göttliche! Es steht Gottes Geist selbst in der Kunst da, der Schrankenlose, Unbegrenzte, Ewige! Und der Menschengeist beugt sich vor solcher Größe, staunt an das Unendliche, Unermeßliche!

Das, was nun die Modernen als höchstes Ziel des Erreichbaren kennen, was sie als Kulminationspunkt höchsten Ausdrucks bisweilen anwenden, das ist dem Choral System, das hat er immer! Daraus resultiert sein höchster Wert!

Witt erzählte im St. Galler Kurs weiter: er hätte mit zirka 200 Sängern (darunter Herr Hofsänger Vogl aus München) am Beethovenfeste in Regensburg im Theater neben anderem besagtes *Gloria* von Beethoven aufgeführt und sei die Aufführung in einem Grade gelungen, daß viele, darunter, wenn ich recht hörte, auch Herr Vogl, behauptet hätten, sie hätten's noch nie so packend und mächtig gehört. Da haben dann gleich etliche Herren gesagt: Nun ja, da sieht man's doch gewiß, es ist rein unmöglich, daß der Choral Gleiches leistet, ebenso große Wirkung erzielt, wie die Instrumentalmusik![1] Witt entgegnete: „Gebt mir ebenso viele Kräfte in gleicher Zahl, und so viele Proben, ebenso gespannte Aufmerksamkeit der Ausführenden — und ich schlag' euch mit dem armen, verachteten Choral den ganzen Beethoven tot![2]"

Allgemeine Sensation! In Regensburg, wo's vorkam, im St. Galler Kurs, wo's erzählt wurde und wahrscheinlich überall, wo's eine Chorsängerin oder ein Instrumental-

[1] Dieser Vergleich ist überhaupt insoferne unbillig und ungerecht, als dies *Gloria* eine wahre Ausnahmsleistung ist, die wohl keine andere Chor- und Orchesterkomposition erreicht oder überbietet. Desungeachtet glaube ich aufrichtig, nachdem ich die Wittsche Art und Weise, Choral zu singen und einzustudieren in St. Gallen an ganz bescheidenem Material beobachtet habe, in vollem Ernst: 200 exzellente Choralsänger unter Witts Direktion würden etwa mit dem *Dies irae* (das Berlioz als ein alle andere Musik überragendes Wunder von Melodie erklärte) jeden Orchesterchor, Beethoven nicht ausgenommen, in Schatten stellen. — [2] Anmerkung der Redaktion: Ohne die Gründe hiefür an dieser Stelle näher auszuführen, darf wohl gesagt werden, daß dieser ganze Vergleich — sowohl die Äußerungen Witts wie Stehles — unglücklich gewählt ist und an Übertreibung leidet: *„Qui nimis probat, nihil probat!"*

Digitized by Google

Enthusiast liest. „Wie wär' denn das möglich? Das kann ja nicht sein! Wir haben doch auch schon Choral singen hören oder selbst gesungen — aber nein, das geht niemals!"

Ja natürlich — wenn man den Choral nur so kennt, wie man ihn meistens zu hören bekommt, dann scheint obige Behauptung unbegreiflich. Man muß eben den Choral einmal recht und schön, fließend und begeistert, voll Empfindung und Ausdruck, richtig deklamiert und schön betont in edler, stimmungsvoller Weihe vollendet vortragen hören, um sofort das Unbegreifliche begreiflich und das Unmögliche wirklich geleistet zu finden. Sehr bemerkenswert ist doch gewiß schon der Umstand, daß bei den drei Produktionen des St. Gallener Kurses aber auch jedesmal der unbegleitete einstimmige Choral am besten gefiel, obgleich die Stimmen größtenteils unschön oder doch sehr verbraucht, die Betreffenden erst in ein paar Proben als reine Neulinge in diese *terra incognita* eingeführt wurden und im Programm sehr effektvolle moderne Nummern (*Jubilate* von Aiblinger etc.) vertreten waren. Ist das nicht ein deutlicher Fingerzeig? Aber Witt hat es eben verstanden, den rechten Geist hineinzulegen und die dem Uneingeweihten rätselhaft bleibenden Hieroglyphen erklärend zu entziffern; er hat in die Zauberlaterne das rechte Licht gebracht, darum diese Wirkung erzielt.

Es ist oben gesagt worden, der Choral sei edelste Melodie von ungemeiner Ausdrucksfähigkeit. Weil er das ist, deswegen wird er, von rohen Händen plump gefaßt, selbst roh und plump, wie ja alles Edelste und Feinste am empfindlichsten leidet, wenn eine unkundige, verständnislose und ordinäre Behandlung es erfaßt. Aus einem Lied im Takt und mit Begleitung bleibt selbstverständlich immer noch irgend etwas Genießbares übrig, auch wenn es vom Stümper klimpernd verbalhornisiert wird; aber der Choral ist in diesem Fall rein unausstehlich, ist in allen Teilen kaput gegangen, ist bei eiskalter und herzloser oder einfältiger Behandlung allerdings ein Gesang zum Davonlaufen. Wer einen Schmetterlingsflügel, der im Sonnenscheine wie ein Juwelengeschmeide funkelt, mit tappendem Finger tölpelig faßt, hat statt dem Wunder von Farbenspiel ein spinnenartig graues Netz vor sich, fahl und trostlos, wie ein trüber Nebeltag um Allerheiligen; fort ist alle Poesie, der Rohstoff ist geblieben! Gerade weil der Choral so schmiegsam und ausdrucksfähig ist und jegliche Stimmung reflektiert, gerade deswegen wird er seelenlos und hölzern, wenn ein seelenloser Mensch ihn verständnislos herableiert, ja dann wird er „eiskalt und aschgrau"; er verklärt sich aber in die glühende Sprache gottinniger Begeisterung, er wird das aufflammende Pathos helleuchtender Glaubensfreude, er atmet das demütige Flehen des reuigen Gemütes, er zeigt das mystische Stillerglühen heiliger Andachtswonne, — man fühlt das leise Wehen tiefgründender Gottesliebe, wenn diese Stimmungen im Herzen des Sängers aufquellen! Der Choral ist reiner Kristall, durch dessen quellenhelle Klarheit die Seele desjenigen durchleuchtet, der ihn vorträgt. Hier gelten des Dichters Worte:

„Wenn ihr's nicht fühlt — ihr werdet's nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt."

Im Kloster Beuron in Sigmaringen wird, so sagt man, am schönsten Choral gesungen. Witt erzählte nun im St. Galler Kurs: „In Beuron ist der Choral die einzige Kirchenmusik, jeder mehrstimmige Gesang und alle Instrumente sind ausgeschlossen: jahraus, jahrein nur einstimmiger Choral. Erträgt das Volk nun diese Musik? Und wie beträgt es sich dabei? Ich wohnte mit noch fünf anderen Herren aus verschiedenen Ländern dem Hochamte im vordersten Stuhle bei, und schaute einigemal verwundert rückwärts, um zu sehen, ob denn außer uns sechs auch noch Leute in der großen Kirche wären. Und ich erstaunte; denn sie war fast voll! Dennoch diese Stille, dieses lautlose Schweigen, niemand wagte nur zu husten. Das Volk hat sich geradezu heilig betragen! Meine Begleiter teilten mein Erstaunen. Sogar nach dem Hochamt gingen sehr viele nicht fort, sondern warteten, bis die Sext noch gebetet und der letzte Mönch

Digitized by Google

in langsamem, feierlichem Zuge in der Zelle verschwunden war. Nochmals: das Volk hat sich geradezu heilig betragen! Das hat der ‚eiskalte', ‚aschgraue' Choral getan! Freilich haben ihn die Mönche nicht wie Menschen, sondern wie Engel gesungen!" [1]

Was dünkt dir, freundlicher Leser? Ich bin mir klar: der Choral in dieser Weise muß klingen und wirken, wie Klänge und Melodien einer andern Welt! So eindringlich, fromm, ernst, weich und rührend! Dabei so grundverschieden von unserer weltlichen Sprache, daß man sich des Gedankens: Das kommt von und zieht nach einer andern Welt, nicht erwehren kann. Man kann dabei nichts Frivoles denken, es ist gar nicht möglich! Bei unserer Musik aber kann man oft nicht beten; man muß Frivoles denken, weil man im Theater, in Märschen und Liebesliedern die gleiche musikalische Sprache hört! Nun mach' den Schluß selbst, lieber Leser: Welches ist die wahre Kirchenmusik?

Ich könnte eine Masse gelehrter und schöpferischer Musiker anführen, die den Wert des Chorals preisen, so der gelehrte Protestant Thibaut, der sagt: „Die katholische Kirche hatte vor allem die dringendste Ursache, die großen Urgesänge beizubehalten, jene wahrhaft erhabenen himmlischen Gesänge, welche in den schönsten Urzeiten der Kirche vom Genie geschaffen, von der Kunst gepflegt, das Gemüt tiefer ergreifen, als viele unserer auf Effekt berechneten modernen Kompositionen." Ein Referent der Berliner Musikzeitung „Echo" lobt im Choral: „bei größter Einfachheit und Einheit doch die größte Mannigfaltigkeit; Text und Melodie sei völlig eins; er löst die Aufgabe, die Gefühle des Herzens in Tönen zu offenbaren, vollkommen, wird bei jedem wahren Musikkenner seinen innern Wert behaupten, der unvergleichlich dasteht. Freilich — wo man den Kulminationspunkt in Bravour-Arien sucht, wo Trompeten- und Paukengerassel erschallen, wenn der Priester zum Altare tritt, da schleicht der alte, ehrwürdige Gesang betrübt von dannen!" Das sagen protestantische Gelehrte und Künstler.

Von Mozart ist die Äußerung bekannt,[2] daß er seinen ganzen Ruhm darum gäbe, wenn er der Komponist eines einzigen Chorals, der Präfation, wäre. Der scharfsinnge Kritiker und tiefste Komponist der Franzosen, Hector Berlioz, sagt, daß nichts in der Musik mit der Wirkung des Chorals *Dies irae* verglichen werden könne; Mendelssohn und Liszt haben Choral-Motive zu Thematen von großartigen Chor- und Orchesterwerken gewählt und damit Herrliches geschaffen.

Dabei ist der Choral, sobald man nur die Eigentümlichkeit seines besondern Vortrags (Deklamieren, Atmen, Betonen, Unterscheiden von Syllaben und Neumen etc.) kennt, die leichteste und überall ausführbare Kirchenmusik. Denn es gehört gar kein Apparat und kein großes Personal dazu. Eine einzige Stimme vom Tonumfange einer Oktave reicht schon hin. Er ist durch die Leichtigkeit des Transponierens jeder Stimme, dem tiefen Baß, wie dem hohen Sopran, möglich. Er hat niemals ♯ und ♭, und keine chromatischen Zeichen erschweren das Treffen der Intervalle. Er kennt keine chromatischen Intervalle, diese Kinder des Weltschmerzes, sein Wesen ist die göttliche, ungetrübte, unversehrte Diatonik. Er ist von einem Sänger, wie von Tausenden ausführbar. Er bedarf gar keiner Vorkehrungen, keiner so vielnamigen und vielgliedrigen Werkzeuge, man hört kein ewiges Geigenstimmen während der Epistel, es fallen keinem Hornisten die Bögen auf den Boden, und rasselt folglich auch nicht wie in einer Flaschnerwerkstätte, der Paukenschläger kommt nicht in die gefährliche Lage, sich zu überzählen und am unrechten Ort, etwa bei einem zarten Gesangssatz, mit einem Fortissimowirbel einzufallen, die Instrumente zum Choral kosten gar nichts, die Noten nicht viel, es braucht keinen Blasbalgtreter und macht sogar gar nichts, wenn der vielbeschäftigte Organist 's Schlüsselchen vergißt.

Kirchenbehörden, Chordirigenten und Volk! wie lange wird es noch gehen, bis ihr begreifet, was das überall Mögliche, an allen Orten Anwendbare, Billigste, Vernünftigste und darum Praktischste und Beste ist? Ich sage nicht und glaube nicht, daß wir sofort

[1] Durchaus Witts Worte. — [2] Diese Äußerung läßt sich historisch nicht nachweisen. Die Red.

Digitized by Google

gute Choralsänger haben werden, aber wenn ihr nie anfanget, nie probieret und studieret, so werdet ihr gar nie welche haben. Wer nie ausgeht, kommt nie ans Ziel![1]

Die Instrumentalmusik muß Größeres leisten, sagen ihre Advokaten, weil sie viel mannigfaltigere Klangfarben besitzt, über mehr Mittel verfügt, nach Höhe und Tiefe und Beweglichkeit vieles voraus hat.

All dieses zugegeben ist damit noch nicht bewiesen, daß das größere und reichhaltigere Material auch damit schon das Edlere sei. Und was noch schwerer wiegt: nicht das Material bestimmt den Wert des Produkts, sondern der Geist, der sich den Stoff unterwirft und ihm sein Siegel aufprägt. Wenn ich dem Stümper den feinsten Marmorblock gebe, wird er doch kein Kunstgebilde herausmeißeln, während die Hand des Meisters den rohesten Stein zum unsterblichen Denkmal umzaubert. Die Menschenstimme ist und bleibt der Zeit nach das erste, dem Wert nach das edelste, dem Wesen nach das poesievollste aller Instrumente. Offenbar ist die von Gott erschaffene Menschenstimme über das von Menschenhänden fabrizierte Instrument so hoch erhaben, so viel der Mensch, der Herr der Schöpfung, selbst erhaben ist über ein Stück Holz oder Blech. Dem Instrumentalton klebt immer etwas Materielles, ein Geschmack seiner Herkunft an, der Gesang ist rein durchgeistigte Musik und hat dabei den unendlichen Vorzug, daß sich das gesprochene Wort mit der Klangschönheit des Tones schmückt und dadurch fähig wird, die schönsten und mächtigsten seelischen Zustände zu malen. Lasse man einmal die Primadonna ihre Gefühle auf der Bühne dem Publikum vorgeigen, die sie sonst bezaubernd singt; lasse man einmal den Heldentenor seine hochpathetischen Stellen auf der Hoch-*B*-Trompete abblasen, die er sonst überwältigend mit dem Klang seines Organs vorträgt! Warum bezahlt man eine erste Gesangskraft an der großen Oper mit 100000 Fr. und den besten Instrumentalsolisten bloß mit vielleicht 8000?

Nochmals: nicht die Klangmasse, nicht der sinnlich gewaltige Schall ist es, der wirkt, sondern der Geist, der warmes Leben in die tote Masse haucht. Wäre es die Masse bloß, die's ausmacht, so müßte eine Musik um so besser sein, je mehr Posaunen, Trompeten und Tamtams dabei wären, und wenn am End' einer ein Bläserrohr erfindet, wie die Kruppsche Riesenkanone so groß, zu dem schließlich eine Dampfmaschine den Wind liefern müßte,[2] so wäre das das Beste! Aber nicht der Stoff macht die Kunstleistung aus, und wäre es auch der beste, gewählteste, sondern die künstlerische Geisteskraft, die sich den Stoff unterwirft, ihn beherrscht, ihn formt. Wenn ein Raffael eine Kohle vom rußigen Kamin langt und etliche Striche an die weiße Wand zeichnet, so ist der Welt ein Kunstwerk geboren — ein Stümper bringt, wenn er alle möglichen Farben pfundweis verschmiert, höchstens eine Klexerei zusammen! —

Alles gut und recht, sagst du, geneigter Leser, aber wenn ich nur dieses Wunder von Gesang, diesen Choral einmal so hören könnte, wie er hier geschildert ist, dann wollte ich's gerne glauben und meine Ansicht ändern. Ich hör's aber nirgends so, und kann nicht nach Regensburg, Köln, Beuron oder Dillingen, um mich zu überzeugen.

Leider ist das richtig. Und du wirst ihn auch noch nicht so bald in dieser Weise hören. Aber deswegen bleibt Wahrheit doch Wahrheit.

Die Vorbedingungen sind eben hier noch nicht gegeben. Es fehlt dazu noch zu viel und zu Wesentliches. Fürs erste ist die Behandlung des Chorals bis auf die allerneueste Zeit noch nie gezeigt worden. Eine so neue Behandlung lernt sich nicht völlig aus auf der Schnellbleiche. Fürs zweite — wenn man etwas machen will, muß man Material haben. Aus nichts etwas machen, kann bekanntlich bloß unser Herrgott. Um Choral schön zu singen, braucht man Leute, die es ernstlich tun wollen, die nicht davonlaufen wollen, wenn man ein Choralbuch bringt, die — betend singen! Nun merkst, was fehlt, lieber Leser! Endlich als Drittes gehört dazu: schöne Stimmen! Aus einem Stücke grober Sackleinwand macht der beste Pariser Schneider bestimmt keine Samtweste.

[1] Wirklich soll ein einfacher Landschullehrer, Hr. Hofstetter in Peterzell, bei der Cäcilienvereinsproduktion 1873 zu Lichtensteig ein einstimmiges, unbegleitetes Choral-*Gloria* mit lauter Schulkindern zum Erstaunen aufgeführt haben. Zur Notiz für städtischen Schlendrian und figuralen Hochmut!

[2] Vgl. Nebelhorn auf der Wiener Weltausstellung!

Digitized by Google

Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik

Eine Legende von Heinrich von Kleist († 1811)

Um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts, als die Bilderstürmerei in den Niederlanden wütete, trafen drei Brüder, junge, in Wittenberg studierende Leute, mit einem vierten, der in Antwerpen als Prädikant angestellt war, in der Stadt Aachen zusammen. Sie wollten daselbst eine Erbschaft erheben, die ihnen von seiten eines alten, ihnen allen unbekannten Oheims zugefallen war, und kehrten, weil niemand in dem Ort war, an den sie sich hätten wenden können, in einem Gasthof ein. Nach Verlauf einiger Tage, die sie damit zugebracht hatten, den Prädikanten über die merkwürdigen Auftritte, die in den Niederlanden vorgefallen waren, anzuhören, traf es sich, daß von den Nonnen im Kloster der heiligen Cäcilia, das damals vor den Toren dieser Stadt lag, der Fronleichnamstag festlich begangen werden sollte; dergestalt, daß die vier Brüder, von Schwärmerei, Jugend und dem Beispiel der Niederländer erhitzt, beschlossen, auch der Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei zu geben. Der Prädikant, der dergleichen Unternehmungen mehr als einmal schon geleitet hatte, versammelte am Abend zuvor eine Anzahl junger, der neuen Lehre ergebenen Kaufmannssöhne und Studenten, welche in dem Gasthofe bei Wein und Speisen unter Verwünschungen des Papsttums die Nacht zubrachten; und da der Tag über die Zinnen der Stadt aufgegangen, versahen sie sich mit Äxten und Zerstörungswerkzeugen aller Art, um ihr ausgelassenes Geschäft zu beginnen. Sie verabredeten frohlockend ein Zeichen, auf welches sie damit anfangen wollten die Fensterscheiben, mit biblischen Geschichten bemalt, einzuwerfen, und eines großen Anhangs, den sie unter dem Volk finden würden, gewiß, verfügten sie sich, entschlossen, keinen Stein auf dem andern zu lassen, in der Stunde, da die Glocken läuteten, in den Dom. Die Äbtissin, die schon beim Anbruch des Tages durch einen Freund von der Gefahr, in welcher das Kloster schwebte, benachrichtigt worden war, schickte vergebens zu wiederholten Malen zu dem kaiserlichen Offizier, der in der Stadt kommandierte, und bat sich zum Schutz des Klosters eine Wache aus; der Offizier, der selbst ein Feind des Papsttums, und als solcher, wenigstens unter der Hand, der neuen Lehre zugetan war, wußte ihr unter dem staatsklugen Vorgeben, daß sie Geister sähe, und für ihr Kloster auch nicht der Schatten einer Gefahr vorhanden sei, die Wache zu verweigern. Inzwischen brach die Stunde an, da die Feierlichkeiten beginnen sollten, und die Nonnen schickten sich unter Angst und Beten und jammervoller Erwartung der Dinge, die da kommen sollten, zur Messe an. Niemand beschützte sie als ein alter, siebzigjähriger Klostervogt, der sich mit einigen bewaffneten Troßknechten am Eingang der Kirche aufstellte. In den Nonnenklöstern führen, auf das Spiel jeder Art der Instrumente geübt, die Nonnen, wie bekannt, ihre Musiken selber auf; oft mit einer Präzision, einem Verstand und einer Empfindung, die man in männlichen Orchestern (vielleicht wegen der weiblichen Geschlechtsart dieser geheimnisvollen Kunst) vermißt. Nun fügte es sich, zur Verdoppelung der Bedrängnis, daß die Kapellmeisterin, Schwester Antonia, welche die Musik auf dem Orchester zu dirigieren pflegte, wenige Tage zuvor an einem Nervenfieber heftig erkrankte; dergestalt, daß abgesehen von den vier gotteslästerlichen Brüdern, die man bereits, in Mäntel gehüllt, unter den Pfeilern der Kirche erblickte, das Kloster auch wegen Aufführung eines schicklichen Musikwerkes in der lebhaftesten Verlegenheit war. Die Äbtissin, die am Abend des vorhergehenden Tages befohlen hatte, daß eine uralte, von einem unbekannten Meister herrührende italienische Messe aufgeführt werden möchte, mit welcher die Kapelle mehrmals schon, einer besonderen Heiligkeit und Herrlichkeit wegen, mit welcher sie gedichtet war, die größten Wirkungen hervorgebracht hatte, schickte, mehr als jemals auf ihrem Willen beharrend, noch einmal zur Schwester Antonia herab, um zu hören, wie sich dieselbe befinde; die Nonne aber, die das Geschäft übernahm, kam mit der Nachricht zurück, daß die Schwester in gänzlich bewußtlosem Zustande darniederliege, und daß an ihre Direktionsführung bei der vorhabenden Musik auf keine Weise zu denken sei. Inzwischen waren in dem Dom, in

Digitized by Google

welchem sich nach und nach mehr denn hundert mit Beilen und Brechstangen versehene Frevler von allen Ständen und Altern eingefunden hatten, bereits die bedenklichsten Auftritte vorgefallen; man hatte einige Troßknechte, die an den Portalen standen, auf die unanständigste Weise geneckt, und sich die frechsten und unverschämtesten Äußerungen gegen die Nonnen erlaubt, die sich hin und wieder in frommen Geschäften einzeln in den Hallen blicken ließen; dergestalt, daß der Klostervogt sich in die Sakristei verfügte, und die Äbtissin auf Knien beschwor, das Fest einzustellen und sich in die Stadt unter den Schutz des Kommandanten zu begeben. Aber die Äbtissin bestand unerschütterlich darauf, daß das zur Ehre des höchsten Gottes angeordnete Fest begangen werden müsse; sie erinnerte den Klostervogt an seine Pflicht, die Messe und den feierlichen Umgang, der in dem Dom gehalten werden würde, mit Leib und Leben zu beschirmen; und befahl, weil eben die Glocke schlug, den Nonnen, die sie unter Zittern und Beben umringten, ein Oratorium, gleichviel welches und von welchem Wert es sei, zu nehmen, und mit dessen Aufführung sofort den Anfang zu machen.

Eben schickten sich die Nonnen auf dem Altan der Orgel dazu an; die Partitur eines Musikwerks, das man schon häufig gegeben hatte, ward verteilt, Geigen, Hoboen und Bässe geprüft und gestimmt, als Schwester Antonia plötzlich, frisch und gesund, ein wenig bleich im Gesicht, von der Treppe her erschien; sie trug die Partitur der uralten italienischen Messe, auf deren Aufführung die Äbtissin so dringend bestanden hatte, unter dem Arm. Auf die erstaunte Frage der Nonnen, wo sie herkomme, und wie sie sich plötzlich so erholt habe, antwortete sie: gleichviel, Freundinnen, gleichviel! verteilte die Partitur, die sie bei sich trug, und setzte sich selbst, von Begeisterung glühend, an die Orgel, um die Direktion des vortrefflichen Musikstücks zu übernehmen. Demnach kam es, wie ein wunderbar himmlischer Trost in die Herzen der frommen Frauen; sie stellten sich augenblicklich mit ihren Instrumenten an die Pulte; die Beklemmung selbst, in der sie sich befanden, kam hinzu, um ihre Seelen, wie auf Schwingen, durch alle Himmel des Wohlklangs zu führen; das Oratorium ward mit der höchsten und herrlichsten musikalischen Pracht ausgeführt; es regte sich während der ganzen Darstellung kein Odem in den Hallen und Bänken; besonders bei dem *Salve Regina* und noch mehr bei dem *Gloria in excelsis* war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei; dergestalt, daß den vier gottverdammten Brüdern und ihrem Anhang zum Trotz, auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward, und das Kloster noch bis an den Schluß des Dreißigjährigen Krieges bestanden hat, wo man es, vermöge eines Artikels im Westfälischen Frieden, gleichwohl säkularisierte.

Sechs Jahre darauf, da diese Begebenheit längst vergessen war, kam die Mutter dieser vier Jünglinge aus dem Haag an, und stellte unter dem betrübten Vorgeben, daß dieselben gänzlich verschollen wären, bei dem Magistrat zu Aachen wegen der Straße, die sie von hier aus genommen haben mochten, gerichtliche Untersuchungen an. Die letzten Nachrichten, die man von ihnen in den Niederlanden, wo sie eigentlich zu Hause gehörten, gehabt hatte, war, wie sie meldete, ein vor dem angegebenen Zeitraum, am Vorabend eines Fronleichnamsfestes geschriebener Brief des Prädikanten an seinen Freund, einen Schullehrer in Antwerpen, worin er demselben mit vieler Heiterkeit oder vielmehr Ausgelassenheit von einer gegen das Kloster der heiligen Cäcilia entworfenen Unternehmung, über welche sich die Mutter jedoch nicht näher auslassen wollte, auf vier dichtgedrängten Seiten vorläufige Anzeige machte. Nach mancherlei vergeblichen Bemühungen, die Personen, welche diese bekümmerte Frau suchte, auszumitteln, erinnerte man sich endlich, daß sich schon seit einer Reihe von Jahren, welche ungefähr auf die Angabe paßte, vier junge Leute, deren Vaterland und Herkunft unbekannt sei, in dem durch des Kaisers Vorsorge unlängst gestifteten Irrenhause der Stadt befanden. Da dieselben jedoch an der Ausschweifung einer religiösen Idee krank lagen und ihre Aufführung, wie das Gericht gehört zu haben meinte, äußerst trübselig und melancholisch war, so paßte dies zu wenig auf den der Mutter leider nur zu wohl bekannten Gemütszustand ihrer Söhne, als daß sie auf diese Anzeige, besonders da es fast herauskam, als ob die Leute katholisch wären, viel hätte geben sollen. Gleichwohl, durch mancherlei Kennzeichen, womit man sie beschrieb, seltsam getroffen, begab sie sich eines Tages in Begleitung eines Gerichtsboten in das Irrenhaus und bat die Vorsteher um die Gefälligkeit, ihr zu den vier unglücklichen, sinnverwirrten Männern, die man daselbst aufbewahre,

Digitized by Google

einen prüfenden Zutritt zu gestatten. Aber wer beschreibt das Entsetzen der armen Frau, als sie gleich auf den ersten Blick, sowie sie in die Tür trat, ihre Söhne erkannte; sie saßen, in langen, schwarzen Talaren, um einen Tisch, auf welchem ein Kruzifix stand, und schienen, mit gefalteten Händen schweigend auf die Platte gestützt, dasselbe anzubeten. Auf die Frage der Frau, die ihrer Kräfte beraubt, auf einen Stuhl niedergesunken war, was sie daselbst machten, antworteten ihr die Vorsteher, daß sie bloß in der Verherrlichung des Heilandes begriffen wären, von dem sie, nach ihrem Vorgeben, besser als andere, einzusehen glaubten, daß er der wahrhaftige Sohn des alleinigen Gottes sei. Sie setzten hinzu, daß die Jünglinge seit nun schon sechs Jahren dies geisterartige Leben führten, daß sie wenig schliefen und wenig genössen, daß kein Laut über ihre Lippen käme, daß sie sich bloß in der Stunde der Mitternacht einmal von ihren Sitzen erhöben, und daß sie alsdann, mit einer Stimme, welche die Fenster des Hauses bersten machte, das *Gloria in excelsis* intonierten. Der Vorsteher schloß mit der Versicherung, daß die jungen Männer dabei körperlich vollkommen gesund wären, daß man ihnen sogar eine gewisse, obschon sehr ernste und feierliche Heiterkeit nicht absprechen könnte, daß sie, wenn man sie für verrückt erklärte, mitleidig die Achseln zuckten und daß sie schon mehr als einmal geäußert hätten, wenn die gute Stadt Aachen wüßte, was sie, so würde dieselbe ihre Geschäfte beiseite legen und sich gleichfalls zur Absingung des *Gloria* um das Kruzifix des Herrn niederlassen.

Die Frau, die den schauderhaften Anblick dieser Unglücklichen nicht ertragen konnte und sich bald darauf auf wankenden Knien wieder hatte nach Hause führen lassen, begab sich, um über die Veranlassung dieser ungeheuren Begebenheit Auskunft zu erhalten, am Morgen des folgenden Tages zu Herrn Veit Gotthelf, berühmten Tuchhändler der Stadt, denn dieses Mannes erwähnte der von dem Prädikanten geschriebene Brief, und es ging daraus hervor, daß derselbe an dem Projekt, das Kloster der heiligen Cäcilia am Tage des Fronleichnamsfestes zu zerstören, eifrigen Anteil genommen habe. Veit Gotthelf der Tuchhändler, der sich inzwischen verheiratet, mehrere Kinder gezeugt, und die beträchtliche Handlung seines Vaters übernommen hatte, empfing die Fremde sehr liebreich und da er erfuhr, welch ein Anliegen sie zu ihm führe, so verriegelte er die Tür, und ließ sich, nachdem er sie auf einen Stuhl niedergenötigt hatte, folgendermaßen vernehmen: „Meine liebe Frau! Wenn ihr mich, der mit euren Söhnen vor sechs Jahren in genauer Verbindung gestanden, in keine Untersuchung deshalb verwickeln wollt, so will ich euch offenherzig und ohne Rückhalt gestehen: ja, wir haben den Vorsatz gehabt, dessen der Brief erwähnt! Wodurch diese Tat, zu deren Ausführung alles auf das genaueste mit wahrhaft gottlosem Scharfsinn angeordnet war, gescheitert ist, ist mir unbegreiflich; der Himmel selbst scheint das Kloster der frommen Frauen in seinen heiligen Schutz genommen zu haben. Denn wißt, daß sich eure Söhne bereits zur Einleitung entscheidender Auftritte mehrere mutwillige, den Gottesdienst störende Possen erlaubt hatten; mehr denn dreihundert mit Beilen und Pechkränzen versehene Bösewichter aus den Mauern unserer damals irregeleiteten Stadt erwarteten nichts als das Zeichen, das der Prädikant geben sollte, um den Dom der Erde gleich zu machen. Dagegen bei Anhebung der Musik nehmen eure Söhne plötzlich in gleichzeitiger Bewegung und auf eine uns auffallende Weise die Hüte ab; sie legen nach und nach wie in tiefer unaussprechlicher Rührung die Hände vor ihr herabgebeugtes Gesicht, und der Prädikant, indem er sich nach einer erschütternden Pause plötzlich umwendet, ruft uns allen mit lauter fürchterlicher Stimme zu, gleichfalls unsere Häupter zu entblößen! Vergebens fordern ihn einige Genossen flüsternd, indem sie ihn mit ihren Armen leichtfertig anstoßen, auf, das zur Bilderstürmerei verabredete Zeichen zu geben; der Prädikant, statt zu antworten, läßt sich mit kreuzweis auf die Brust gelegten Händen auf Knien nieder und murmelt samt den Brüdern, die Stirn inbrünstig in den Staub herabgedrückt, die ganze Reihe noch kurz vorher von ihm verspotteter Gebete ab. Durch diesen Anblick tief im Innersten verwirrt, steht der Haufen der jämmerlichen Schwärmer, seiner Anführer beraubt, in Unschlüssigkeit und Untätigkeit bis an den Schluß des vom Altan wunderbar herabrauschenden Oratoriums da; und da auf Befehl des Kommandanten in eben diesem Augenblick mehrere Arretierungen verfügt, und einige Frevler, die sich Unordnungen erlaubt hatten, von einer Wache aufgegriffen und abgeführt wurden, so bleibt der elenden Schar nichts übrig, als sich schleunigst unter dem Schutz der gedrängt auf-

Digitized by Google

brechenden Volksmenge aus dem Gotteshause zu entfernen. Am Abend, da ich in dem Gasthofe vergebens mehrere Male nach euren Söhnen, welche nicht wiedergekehrt waren, gefragt hatte, gehe ich in der entsetzlichsten Unruhe mit einigen Freunden wieder nach dem Kloster hinaus, um mich bei den Türstehern, welche der kaiserlichen Wache hilfreich an die Hand gegangen waren, nach ihnen zu erkundigen. Aber wie schildere ich euch mein Entsetzen, edle Frau, da ich diese vier Männer nach wie vor mit gefalteten Händen, den Boden mit Brust und Scheiteln küssend, als ob sie zu Stein erstarrt wären, heißer Inbrunst voll vor dem Altare der Kirche daniedergestreckt liegen sehe! Umsonst forderte sie der Klostervogt, der in eben diesem Augenblick herbeikommt, indem er sie am Mantel zupft und an den Armen rüttelt, auf, den Dom, in welchem es schon ganz finster werde, und kein Mensch mehr gegenwärtig sei, zu verlassen: sie hören auf träumerische Weise halb aufstehend, nicht eher auf ihn, als bis er sie durch seine Knechte unter den Arm nehmen, und vor das Portal hinausführen läßt; wo sie uns endlich, obschon unter Seufzern und häufigem herzzerreißenden Umsehen nach der Kathedrale, die hinter uns im Glanz der Sonne prächtig funkelte, nach der Stadt folgen. Die Freunde und ich, wir fragen sie zu wiederholten Malen zärtlich und liebreich auf dem Rückwege, was ihnen in aller Welt Schreckliches, fähig ihr innerstes Gemüt dergestalt umzukehren, zugestoßen sei; sie drücken uns, indem sie uns freundlich ansehen, die Hände, schauen gedankenvoll auf den Boden nieder, und wischen sich — ach! von Zeit zu Zeit, mit einem Ausdruck, der mir noch jetzt das Herz spaltet, die Tränen aus den Augen. Darauf, in ihren Wohnungen angekommen, binden sie sich ein Kreuz sinnreich und zierlich von Birkenreisern zusammen, und setzen es, einem kleinen Hügel von Wachs eingedrückt, zwischen zwei Lichtern, womit die Magd erscheint, auf dem großen Tisch in des Zimmers Mitte nieder, und während die Freunde, deren Schar sich von Stunde zu Stunde vergrößert, händeringend zur Seite stehen, und in zerstreuten Gruppen, sprachlos vor Jammer, ihrem stillen, gespensterartigen Treiben zusehen, lassen sie sich, gleich als ob ihre Sinne vor jeder anderen Erscheinung verschlossen wären, um den Tisch nieder, und schicken sich still mit gefalteten Händen zur Anbetung an. Weder des Essens begehren sie, das ihnen zur Bewirtung der Genossen, ihrem am Morgen gegebenen Befehl gemäß, die Magd bringt, noch späterhin, da die Nacht sinkt, des Lagers, das sie ihnen, weil sie müde scheinen, im Nebengemach aufgestapelt hat; die Freunde, um die Entrüstung des Wirtes, den diese Aufführung befremdet, nicht zu reizen, müssen sich an einem zur Seite üppig gedeckten Tisch niederlassen, und die für eine zahlreiche Gesellschaft zubereiteten Speisen, mit dem Salz ihrer bitterlichen Tränen gebeizt, einnehmen. Jetzt plötzlich schlägt die Stunde der Mitternacht; eure vier Söhne, nachdem sie einen Augenblick gegen den dumpfen Klang der Glocke aufgehorcht, heben sich plötzlich in gleichzeitiger Bewegung von ihren Sitzen empor; und während wir mit niedergelegten Tischtüchern zu ihnen hinüberschauen, ängstlicher Erwartung voll, was auf so seltsames und befremdendes Beginnen erfolgen werde, fangen sie mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme das *Gloria in excelsis* zu intonieren an. So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit das Firmament anbrüllen; die Pfeiler des Hauses, versichere ich euch, erschütterten und die Fenster, von ihrer Lungen sichtbarem Atem getroffen, drohten klirrend, als ob man Hände voll schweren Sandes gegen ihre Flächen würfe, zusammenzubrechen. Bei diesem grauenhaften Auftritt stürzten wir besinnungslos mit sträubenden Haaren auseinander; wir zerstreuen uns, Mäntel und Hüte zurücklassend, durch die umliegenden Straßen, welche in kurzer Zeit statt unser, von mehr denn hundert aus dem Schlaf geschreckter Menschen angefüllt waren; das Volk drängt sich, die Haustüre sprengend, über die Stiege dem Saale zu, um die Quelle dieses schauderhaften und empörenden Gebrülles, das wie von den Lippen ewig verdammter Sünder aus dem tiefsten Grunde der flammenvollen Hölle jammervoll um Erbarmung zu Gottes Ohren heraufdrang, aufzusuchen. Endlich mit dem Schlage der Glocke eins, ohne auf das Zürnen des Wirtes, noch auf die erschütterten Ausrufungen des sie umringenden Volkes gehört zu haben, schließen sie den Mund; sie wischen sich mit einem Tuch den Schweiß von der Stirn, der ihnen in großen Tropfen auf Kinn und Brust niederträuft; und breiten ihre Mäntel aus, und legen sich, um eine Stunde von so qualvollen Geschäften auszuruhen, auf das Getäfel des Bodens nieder. Der Wirt, der sie gewähren läßt, schlägt, sobald er sie schlummern sieht, ein Kreuz über sie; und froh,

Digitized by Google

des Elends für den Augenblick erledigt zu sein, bewegt er unter der Versicherung, der Morgen werde eine heilsame Veränderung herbeiführen, den Männerhaufen, der gegenwärtig ist, und der geheimnisvoll miteinander murmelt, das Zimmer zu verlassen. Aber leider! schon mit dem ersten Schrei des Hahns, stehen die Unglücklichen wieder auf, um dem auf dem Tisch befindlichen Kreuz gegenüber dasselbe öde, gespensterartige Klosterleben, das nur Erschöpfung sie auf einen Augenblick auszusetzen zwang, wieder anzufangen. Sie nehmen von dem Wirt, dessen Herz ihr jammervoller Anblick schmelzt, keine Ermahnung, keine Hilfe an; sie bitten ihn, die Freunde liebreich abzuweisen, die sich sonst regelmäßig am Morgen jeden Tages bei ihnen zu versammeln pflegten; sie begehren nichts von ihm als Wasser und Brot, und eine Streu, wenn es sein kann, für die Nacht; dergestalt, daß dieser Mann, der sonst viel Geld von ihrer Heiterkeit zog, sich genötigt sah, den ganzen Vorfall den Gerichten anzuzeigen und sie zu bitten, ihm diese vier Menschen, in welchen ohne Zweifel der böse Geist walten müsse, aus dem Hause zu schaffen. Worauf sie auf Befehl des Magistrats in ärztliche Untersuchung genommen, und da man sie verrückt befand, wie ihr wißt, in die Gemächer des Irrenhauses untergebracht wurden, das die Milde des verstorbenen Kaisers zum Besten der Unglücklichen dieser Art innerhalb der Mauern unserer Stadt gegründet hat." Dies und noch mehreres sagte Veit Gotthelf, der Tuchhändler, das wir hier, weil wir zur Einsicht in den inneren Zusammenhang der Sache genug zu haben meinen, unterdrücken; und forderte die Frau nochmals auf, ihn auf keine Weise, falls es zu gerichtlichen Nachforschungen über diese Begebenheit kommen sollte, darin zu verstricken.

Drei Tage darauf, da die Frau, durch diesen Bericht tief im Innersten erschüttert, am Arm einer Freundin nach dem Kloster hinausgegangen war, in der wehmütigen Absicht, auf einem Spaziergang, weil eben das Wetter schön war, den entsetzlichen Schauplatz in Augenschein zu nehmen, auf welchem Gott ihre Söhne wie durch unsichtbare Blitze zugrunde gerichtet hatte; fanden die Weiber den Dom, weil eben gebaut wurde, am Eingang durch Planken versperrt, und konnten, wenn sie sich mühsam erhoben, durch die Öffnungen der Bretter hindurch von dem Innern nichts als die prächtig funkelnde Rose im Hintergrund der Kirche wahrnehmen. Viele hundert Arbeiter, welche fröhliche Lieder sangen, waren auf schlanken, vielfach verschlungenen Gerüsten beschäftigt, die Türme noch um ein gutes Drittel zu erhöhen, und die Dächer und Zinnen derselben, welche bis jetzt nur mit Schiefer bedeckt gewesen waren, mit starkem, hellen, im Strahl der Sonne glänzenden Kupfer zu belegen. Dabei stand ein Gewitter, dunkelschwarz, mit vergoldeten Rändern, im Hintergrunde des Baues; dasselbe hatte schon über die Gegend von Aachen ausgedonnert, und nachdem es noch einige kraftlose Blitze gegen die Richtung, wo der Dom stand, geschleudert hatte, sank es zu Dünsten aufgelöst, mißvergnügt murmelnd im Osten herab. Es traf sich, daß da die Frauen von der Treppe des weitläufigen klösterlichen Wohngebäudes herab, in mancherlei Gedanken vertieft, dies doppelte Schauspiel betrachteten, eine Klosterschwester, welche vorüberging, zufällig erfuhr, wer die unter dem Portal stehende Frau sei; dergestalt, daß die Äbtissin, die von einem den Fronleichnamstag betreffenden Brief, den dieselbe bei sich trug, gehört hatte, unmittelbar darauf die Schwester zu ihr herabschickte, und die niederländische Frau ersuchen ließ, zu ihr heraufzukommen. Die Niederländerin, obschon einen Augenblick dadurch betroffen, schickte sich nichtsdestoweniger an, dem Befehl, den man ihr angekündigt hatte, zu gehorchen; und während die Freundin auf die Einladung der Nonne in ein dicht an dem Eingang befindliches Nebenzimmer eintrat, öffnete man der Fremden, welche die Treppe hinaufsteigen mußte, die Flügeltüren des schön gebildeten Söllers selbst. Daselbst fand sie die Äbtissin, welche eine edle Frau von stillem königlichen Ansehen war, auf einem Sessel sitzen, den Fuß auf einem Schemel gestützt, der auf Drachenklauen ruhte; ihr zur Seite auf einem Pulte lag die Partitur einer Musik. Die Äbtissin, nachdem sie befohlen hatte, der Fremden einen Stuhl hinzusetzen, entdeckte ihr, daß sie bereits durch den Bürgermeister von ihrer Ankunft in der Stadt gehört; und nachdem sie sich auf menschenfreundliche Weise nach dem Befinden ihrer unglücklichen Söhne erkundigt, auch sie ermuntert hatte, sich über das Schicksal, das dieselben betroffen, weil es einmal nicht zu ändern sei, möglichst zu fassen; eröffnete sie ihr den Wunsch, den Brief zu sehen, den der Prädikant an seinen Freund den Schullehrer in Antwerpen geschrieben hatte. Die Frau, welche Erfahrung genug besaß, einzusehen, von welchen Folgen dieser Schritt

Digitized by Google

sein konnte, fühlte sich dadurch einen Augenblick in Verlegenheit gestürzt; da jedoch das ehrwürdige Antlitz der Dame unbedingtes Vertrauen erforderte, und auf keine Weise schicklich war, zu glauben, daß ihre Absicht sein könne, von dem Inhalt desselben einen öffentlichen Gebrauch zu machen, so nahm sie nach einer kurzen Besinnung den Brief aus ihrem Busen, und reichte ihn unter einem heißen Kuß auf ihre Hand der fürstlichen Dame dar. Die Frau, während die Äbtissin den Brief überlas, warf nunmehr einen Blick auf die nachlässig über dem Pult aufgeschlagene Partitur; und da sie durch den Bericht des Tuchhändlers auf den Gedanken gekommen war, es könne wohl die Gewalt der Töne gewesen sein, die an jenem schauerlichen Tage das Gemüt ihrer armen Söhne zerstört und verwirrt habe, so fragte sie die Klosterschwester, die hinter ihrem Stuhle stand, indem sie sich zu ihr umkehrte, schüchtern, ob dies das Musikwerk wäre, das vor sechs Jahren am Morgen jenes merkwürdigen Fronleichnamsfestes in der Kathedrale aufgeführt worden sei. Auf die Antwort der jungen Klosterschwester: ja! sie erinnere sich, davon gehört zu haben, und es pflege seitdem, wenn man es nicht brauche, im Zimmer der hochwürdigsten Frau zu liegen; stand, lebhaft erschüttert, die Frau auf und stellte sich von mancherlei Gedanken durchkreuzt vor das Pult. Sie betrachtete die unbekannten zauberischen Zeichen, womit sich ein fürchterlicher Geist geheimnisvoll den Kreis abzustecken schien, und meinte in die Erde zu sinken, da sie gerade das *Gloria in excelsis* aufgeschlagen fand. Es war ihr, als ob das ganze Schrecken der Tonkunst, das ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem Haupte rauschend dahinzöge; sie glaubte, bei dem bloßen Anblick ihre Sinne zu verlieren, und nachdem sie schnell, mit einer unendlichen Regung von Demut und Unterwerfung unter die göttliche Allmacht, das Blatt an ihre Lippen gedrückt hatte, setzte sie sich wieder auf ihren Stuhl zurück. Inzwischen hatte die Äbtissin den Brief ausgelesen, und sagte, indem sie ihn zusammenfaltete: Gott selbst hat das Kloster an jenem wunderbaren Tage gegen den Übermut eurer schwer verirrten Söhne beschirmt. Welcher Mittel er sich dabei bedient, kann euch, die ihr eine Protestantin seid, gleichgültig sein; ihr würdet auch das, was ich euch darüber sagen könnte, schwerlich begreifen. Denn vernehmt, daß schlechterdings niemand weiß, wer eigentlich das Werk, das ihr dort aufgeschlagen findet, im Drang der schreckenvollen Stunde, da die Bilderstürmerei über uns hereinbrechen sollte, auf dem Sitz der Orgel dirigiert habe. Durch ein Zeugnis, das am Morgen des folgenden Tages in Gegenwart des Klostervogts und mehrerer anderer Männer aufgenommen und im Archiv niedergelegt ward, ist erwiesen, daß Schwester Antonia, die einzige, die das Werk dirigieren konnte, während des ganzen Zeitraumes seiner Aufführung, krank, bewußtlos, ihrer Glieder schlechthin unmächtig, im Winkel ihrer Klosterzelle darniedergelegen habe; eine Klosterschwester, die ihr als leibliche Verwandte zur Pflege ihres Körpers beigeordnet war, ist während des ganzen Vormittags, da das Fronleichnamsfest in der Kathedrale gefeiert worden, nicht von ihrem Bette gewichen. Ja, Schwester Antonia würde unfehlbar selbst den Umstand, daß sie es nicht gewesen sei, die auf so seltsame und befremdende Weise auf dem Altan der Orgel erschien, bestätigt und bewahrheitet haben, wenn ihr gänzlich sinnberaubter Zustand erlaubt hätte sie zu befragen und die Kranke nicht noch am Abend desselben Tages an dem Nervenfieber, an dem sie darniederlag, und welches früherhin gar nicht lebensgefährlich erschien, verschieden wäre. Auch hat der Erzbischof von Trier, an den dieser Vorfall berichtet ward, bereits das Wort ausgesprochen, das ihn allein erklärt, nämlich, „daß die heilige Cäcilia selbst dieses zu gleicher Zeit schreckliche und herrliche Wunder vollbracht habe; und von dem Papst habe ich soeben ein Breve erhalten, wodurch er dies bestätigt". Und damit gab sie der Frau den Brief, den sie sich bloß von ihr erbeten hatte, um über das, was sie schon wußte, nähere Auskunft zu erhalten, unter dem Versprechen, daß sie davon keinen Gebrauch machen würde, zurück; und nachdem sie dieselbe noch gefragt hatte, ob zur Wiederherstellung ihrer Söhne Hoffnung sei, und ob sie ihr vielleicht mit irgend etwas, Geld oder eine andere Unterstützung, zu diesem Zweck dienen könne, welches die Frau weinend verneinte, grüßte sie dieselbe und entließ sie.

Hier endigt diese Legende. Die Frau, deren Anwesenheit in Aachen gänzlich nutzlos war, ging mit Zurücklassung eines kleinen Kapitals, das sie zum Besten ihrer armen Söhne bei den Gerichten niederlegte, nach dem Haag zurück, wo sie ein Jahr darauf, durch diesen Vorfall tief bewegt, in den Schoß der katholischen Kirche zurückkehrte; die Söhne aber starben im späten Alter eines heiteren und vergnügten Todes, nachdem sie noch einmal ihrer Gewohnheit gemäß das *Gloria in excelsis* abgesungen hatten.

Digitized by Google

Besprechungen

I. Bücher und Schriften

Gieburowski, Dr. W. Die *„Musica magistri Szydlovite"*, ein polnischer Choraltraktat des 15. Jahrhunderts und seine Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters, mit Berücksichtigung der Choraltheorie und -praxis des 15. Jahrhunderts in Polen, sowie der Nachtridentinischen Choralreform. 216 S. **Posen, St. Adalbert-Druckerei.**

Den wertvollen Arbeiten Dr. Surzyńskis, Dr. Chybińskis u. a. in der Erforschung der reichen, musikgeschichtlichen Vergangenheit Polens gesellt sich die vorliegende Schrift des nunmehrigen Domchordirektors in Posen zu. Der Verfasser teilt seinen Stoff in 2 Hauptteile, von denen der erste die *„Musica magistri Szydlovite"* und ihre Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters behandelt, also den Traktat und seinen Verfasser — Johannes oder Matthias de Szydlów —, die Parallelstellen der Theoretiker, die stoffliche Disponierung und die Quellen, endlich die Musiklehrer des Traktats und ihr Verhältnis zu den mittelalterlichen Theoretikern. Der zweite Hauptteil unterrichtet über die Choraltheorie und -praxis des 15. Jahrhunderts in Polen mit Berücksichtigung der Nachtridentinischen Choralreform. Man wird Dr. G. zugestehen müssen, daß er sein Material mit Geschick und Fleiß gesichtet und dem Verfasser des Traktats ein schönes Denkmal gesetzt hat, selbst wenn man dessen theoretisches Wirken im 15. Jahrhundert nur ein bescheidenes Maß von Einfluß zuerkennen oder mit manchen Ansichten und Folgerungen Dr. G. nicht immer einverstanden sein wird. Interessant und für die Choralgeschichte wertvoll ist der Überblick, den uns G. über die Nachtridentinische Choralreform in Polen gibt: Weicht auch die Redaktion der polnischen Choralbücher nach den (leider nur) in moderner Notenschrift mitgeteilten Proben mitunter von dem traditionellen Choralgesang ab, so ist sie jedoch weit entfernt die künstlerische Verirrung der *Editio Medicaea* von 1614/15 mitzumachen, ja es steht fest, daß dieselbe in Polen überhaupt keinen Eingang fand. Was der Verfasser sodann Seite 209 über die „Regensburger Einflüsse der *Editio Medicaea*" um die Mitte des 19. Jahrhunderts sagt, ist in der gegebenen Form zu wenig korrekt ausgedrückt — handelte es sich ja damals um Entscheidungen der S. R. C. — und würde seinem † verehrten Lehrer Dr. Haberl, von dem er im Vorwort schreibt, „ihm habe ich überhaupt die weitgehendste Förderung auf musikwissenschaftlichem und künstlerischem Gebiete zu verdanken", in dieser Fassung keine besondere Freude bereiten. Möge der theoretisch und praktisch gleich tüchtig geschulte Verfasser uns recht bald mit neuen Arbeiten zur musikalischen Geschichte Polens, speziell mit der im Vorwort angekündigten, erfreuen.

Idelsohn, A. Z. Gesänge der Jemenischen Juden. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis ungeb. 10 ℳ.

Der gelehrte Verfasser legt hier den I. Band eines großangelegten Werkes „Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz" vor, zu dem er das Material in langjährigen Reisen im Orient gesammelt hat. Zuerst wird die Aussprache des Hebräischen behandelt, dann in zwei großen Abteilungen „Die Poesie" und „Der Gesang" der Jemenischen Juden; auf mehr als hundert Quartseiten bietet der Verfasser sodann die Transkription der Synagogengesänge und außersynagogalen Gesänge in unserer modernen Notenschrift. Eine systematische Sammlung der traditionellen Gesänge der orientalischen Juden ist für die Erläuterung des Synagogengesanges überhaupt und nicht minder, wie Idelsohn mit Recht im Vorwort bemerkt, für die Erforschung der Ursprünge des römischen Kirchengesanges von großer Wichtigkeit; denn beide wurzeln im Kultgesange der orientalischen Juden, welcher seinen antiken Charakter dank dem strengen Konservatismus des Orients treu aufbewahrt hat, und vergleichende Untersuchungen ergeben überraschende Analogien. Möge das wertvolle Werk in den interessierten Kreisen die verdiente Beachtung finden, damit der Verfasser auch die anderen noch beabsichtigten Bücher bald folgen lassen kann, nämlich die Gesänge der persischen, der babylonischen, der syrischen, der spaniolischen und der marokkanischen Juden, von denen nur die syrischen und spaniolischen Juden mit europäischem Einfluß in Berührung kamen.

Walter, K. Kleine Glockenkunde. Praktisches Handbuch für Kirchenvorstände und Kirchenmusiker. (13. Bändchen der Sammlung Kirchenmusik.) 200 Seiten mit 12 Abbildungen. **Regensburg, Friedrich Pustet.** In Leinwand gebunden ℳ 1.20.

Das ausgezeichnete Büchlein, ein wohlabgewogener Auszug aus des Verfassers umfassendem Hauptwerk (s. darüber das Referat von Professor Renner *Musica Sacra* 1913, S. 154), gehört in die Hand eines jeden Geistlichen und Kirchenvorstandes. Zum Beweise hiefür nur kurz die Inhaltsangabe. Nach einer Einleitung, die man für Vorträge und Predigten wohl verwerten kann, folgt: Geschichtliches über die Glocken. — Vom Materiale zur Verfertigung der Glocken. — Über die Ton-, Maß- und Gewichtsverhältnisse der Glocken. — Von der Herstellung der Glocken. — Inschriften auf Glocken. —

Digitized by Google

Über die Vereinigung mehrerer Glocken zu einem Geläute. — Von der Behandlung der Glocken. — Über elektromagnetische Glockenläutemaschinen. — Entwurf zu einem Vertrage für Glockenguß. — Der staunend billige Preis konnte wahrscheinlich nur durch Aussicht auf großen Absatz ermöglicht werden. Darum die Mahnung: „Nimm und lies!"; schon das siebente Kapitel allein „Von der Behandlung der Glocken" trägt reichlich Zinsen.

Löbmann, Dr. H. Über Glockentöne. Zugleich Ratschläge für den Glockenkauf. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** 59 S. *M* 1.—.

Dr. Löbmann beabsichtigt in seiner Broschüre nicht eine zusammenfassende Glockenkunde zu schreiben, sondern greift ein Problem heraus, das ihn als Glockeninspektor schon lange beschäftigt hat und das er in die Grundforderung zusammenfaßt: „Der Nebenton der einzelnen Glocke eines und desselben Geläutes muß übereinstimmen mit dem Hauptton einer anderen Glocke des Geläutes". Der Verfasser entwickelt seine Anschauungen mit Sachkenntnis und Geschick und vermag viele stützende Momente — darunter sowohl Fachmänner als auch eine Glockenfirma, die bereits nach Löbmanns Angaben Glocken mit Erfolg goß — für seine Hypothese anzuführen. Allerdings werden seine Ausführungen, wie es eben bei solchen noch nicht spruchreifen Dingen zu gehen pflegt, bei anderen Fachmännern auf Widerspruch stoßen. Im Rahmen eines kurzen Referats kann wohl nicht näher auf eine Erörterung der ganzen Frage eingegangen werden, nur einige Bedenken seien angeführt. Es besteht kein Zweifel, daß die Forderung der „Terzenreinheit" theoretisch viel Bestechendes für sich hat, praktisch aber wenig zum Austrag kommt, denn es ergibt sich, daß man sie beim Zusammenläuten mehrerer Glocken kaum hört, weil dann eben die Schlagtöne dominieren (wohl aber hört man die Terz beim Läuten einer einzelnen Glocke). Und wenn wir einen Blick auf die Orgel werfen, müßte da nicht konsequenterweise der Glockeninspektor dem Orgelinspektor alle Hilfs- und gemischten Stimmen in der Orgel verbieten, also den Gebrauch von Quinten, Terzen, Septimen, Rauschquinten, Sesquialter, Kornett, Harmonia aetherna und Mixturen? Sieht man sich alle die Noten, die beim Gebrauche dieser Register, z. B. in einem verminderten Dreiklang oder in einem Sekundakkord mittönen, auf dem Papiere ausgesetzt an, so wird einem ganz unheimlich zumute; und wird der Akkord angeschlagen, wer hört da noch die auf dem Papier stehenden greulichen Dissonanzen? Dazu kommt: Die Glocken schlagen selten zusammen, meistens nacheinander an, in dem Akkord dagegen erklingen die Töne gleichzeitig; in der Glocke ertönen die Aliquottöne leise, in der Orgel stärker durch besondere Pfeifen. Es ist aber gut, wenn solche Fragen erörtert werden und Löbmanns interessante, fachmännische Schrift trägt dazu wesentlich bei, ganz abgesehen von dem vielen Nützlichen und Praktischen, das die anderen, außerhalb dieses Problems stehenden Kapitel bieten.

Schmitz, Eugen. Musikästhetik. (XIII. Band der Handbücher der Musiklehre.) **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Ungebunden *M* 4.—.

Der Verfasser steht seinen prinzipiellen Anschauungen nach auf dem Boden der Inhaltsästhetik, huldigt aber einem gesunden Eklektizismus, der auch der Formaltheorie wie der psychologischen Forschungsmethode das Gesunde und Brauchbare entnimmt. Schmitz gliedert seinen Stoff in die 4 Abschnitte: Die Grundlagen der Musikästhetik; die Form in der Musik; der Inhalt der Musik; der Stil des musikalischen Kunstwerkes. Eine Reihe von Beispielen illustrieren das Gesagte. Von Kirchenmusik ist fast kaum die Rede. Die Studierenden, für die der „Musikpädagogische Verband" das Buch bestimmt hat, erhalten in demselben einen sicheren Führer durch ein schwieriges Gebiet.

Riemann H. Musik-Lexikon. 8. gänzlich umgearbeitete Auflage. **Leipzig, M. Hesse.** Broschiert 19 *M*, gebunden 22 *M*.

Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man dem Verfasser sowohl wie dem Verleger seine Bewunderung ausdrückt für die Mühe und Sorgfalt, welche sie gerade diesem Verlagswerk zuwenden. Und die Herausgeber wissen wohl warum. Ein Musiklexikon kommt in tausend Hände und gerade in jene Hände, die eben ihr ganzes musikalisches Wissen aus einem Lexikon zu beziehen pflegen; so viel da ein rückständiges und unzuverlässiges Werk schaden kann, so viel wird ein verlässiges und auf der neuesten Forschung basierendes nützen. Und daß diese letzteren Qualitäten dem Riemannschen Lexikon in ganz hervorragendem Maße eignen, dafür bürgt schon der Name des Herausgebers, der das Werk wiederum einer vollständigen Durch- und Umarbeitung unterzogen hat. Diese Bearbeitung hat natürlich auch eine Vermehrung der Bogenzahl bedingt und um dem Werk seine „Einbändigkeit" — von der Riemann mit gutem Grunde nicht läßt — zu wahren, ist nunmehr das Format vergrößert worden, ein Umstand, der dem Buche ebenfalls zum Vorteil gereicht. Dem kritisch prüfenden Auge wird in dem über 1200 Seiten umfassenden Werke auf wissenschaftlichem Gebiete nur wenig begegnen, was zu beanstanden wäre; eine absolute, schlackenlose Vollkommenheit läßt sich bei einem solchen Buche, wo schon während des Druckes so manche Neuforschung ihre Resultate vorlegt, niemals erreichen. Anders ist es bei Dingen, sagen wir lokalhistorischer Natur, die einer Änderung nicht mehr unterworfen sind. Und da schleppt Riemann leider manche Unrichtigkeit von einer Auflage in die andere und hängt daran mit einer Zähigkeit, die einer besseren Sache wert wäre. Es sind das ja oft nur Kleinigkeiten, die für die musikalische Welt nicht in die Wagschale fallen, aber doch bei den Eingeweihten und Kennern der Verhältnisse Verwunderung hervorrufen. So z. B., um nur einige solcher Bagatellen zu erwähnen, spricht R. von einer Franziskanerkirche in Regensburg, wo es weder Franziskaner noch eine Franziskanerkirche gibt, von dem und jenem als einem

Digitized by Google

„Gegner" des Cäcilienvereins, der ein eifriges „Mitglied" desselben ist, von Eigentumsverhältnissen bezüglich Musiksammlungen und Bibliotheken, die in Wirklichkeit ganz andere sind. Warum solche Dinge nicht ändern, wenn darauf eigens aufmerksam gemacht wurde? Ich möchte natürlich damit keineswegs Herrn Professor Riemann, der sich um solche Dinge nicht kümmern kann, einen Vorwurf machen, wohl aber wäre deren Korrektur Sache seines Amanuensis. Es ist das der gleiche Fall wie in des Autors ausgezeichnete „Handbuch der Musikgeschichte" (Leipzig, Breitkopf & Härtel), wo im II. Band 3. Teil im ‚Anhang' von Seite 273 ab Namen stehen, die da hineingekommen sind, wie der Pontius ins *Credo*, während man andere, wichtige und bedeutsame, darin vergebens sucht. Professor Riemann hatte die liebenswürdige Aufmerksamkeit im Vorwort seines Musiklexikons dem Schreiber dieser Zeilen namentlich zu danken für seine Beihilfe, die er der neuen Auflage zuwandte; ich muß dem hochverehrten Autor aber gestehen, daß ich für eine kommende Neuauflage erst dann mit Beiträgen mich wieder interessieren werde, wenn auch die oben gerügten, alten Fehler korrigiert sind.

Die Ausstattung des Werkes ist eine tadellose und der Preis für das Lexikon, das sich als ein Kompendium des gesamten musikalischen Wissens darstellt, ein sehr mäßiger; wo es sich in Zukunft um die Anschaffung eines Musiklexikons handelt, kann man vernünftigerweise nur nach dem „Riemann" greifen, als dem „Musiklexikon" *καὶ ἐξοχήν*. K. W.

II. Kompositionen

Kagerer, Chr. L. Op. 18. *Missa in honorem Sancti Ludovici* für Soli, 4stimmigen gemischten Chor und Orchester (Orgel *ad libitum*). **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 2 ℳ 50 ₰, 4 Singstimmen (à 20 ₰) 80 ₰, Orchesterstimmen 3 ℳ 40 ₰.

Der Komponist ist ein Schüler der Kgl. Akademie der Tonkunst in München und hat sich dort in mehrjährigem ernsten Studium sein reiches kontrapunktisches Können geholt, so daß er zweimal mit dem „Rheinbergerpreis" ausgezeichnet als fertiger Komponist die Akademie verlassen konnte. Die Früchte dieses satztechnischen Unterrichts merkt man auch aus der vorliegenden Partitur: eine leichtflüssige Kantilene, saubere, thematische Arbeit, eine sorgfältige, jedes Organistenauge erfreuende Orgelbegleitung mit musterhafter Baßführung im Pedal und Sinn und Geschmack für gute Klangwirkung im Chor- und Instrumentalsatz. Wenn die Resultante aus diesen Qualitäten ein künstlerisches wertvolles Opus ist, eine Festmesse, die der Autor in erster Linie der kirchlichen Instrumentalmusik gewidmet, so darf uns das bei dem Werdegang des Komponisten nicht wundernehmen. Ja wir können uns dessen aufrichtig freuen; denn gerade die Instrumentalmusik in der katholischen Kirche hat noch keineswegs wie die Vokalmusik Überfluß an würdigen und wertvollen Schöpfungen, die die richtige Mitte halten zwischen den trivialen Sudeleien aus der Vorzeit der Wittschen Reform und den kirchlich leider nicht durchgängig verwertbaren Werken der Klassiker der Instrumentalmusik. Der Grund hiefür kann nicht verborgen sein. Nur ein ganz kleiner Prozentsatz unserer Kirchenkomponisten verfügt über jene Souvernität im instrumentalen Stil, die ihn auf dieses Gebiet sich wagen läßt. Vielleicht wäre aber manchem gediegenen Vokalkomponisten dieses Können von ganzem Herzen zu wünschen, damit er in der Instrumentation „chromatisch sich ausleben" könnte und so einer großen Gefahr entginge, die ihn im *A-cappela*-Satz zu Experimenten führt, die in Unkirchlichkeit ausmünden. Damit wollen wir sagen, um ja nicht mißverstanden zu werden, daß einer Instrumentalmesse eine größere Freiheit zugestanden werden kann als einem reinen Vokalsatz. Allerdings gelten auch hier die Vorschriften des *Motu proprio*, hinter die man sich sooft zur Verteidigung einer nicht mehr kirchlichen Schreibweise zu verschanzen pflegt — *sunt certi denique fines;* sonst kann man mit denselben Gründen auch die Kirchlichkeit Haydns, Mozarts und Beethovens beweisen. Wenn wir einen Namen nennen sollen, der unter den modernen Kirchenkomponisten in idealer Weise diesen goldenen Mittelweg in seinen Werken gegangen ist, so ist das unsers Erachtens Ign. Mitterer. Gewiß, Mitterer schreibt modern, aber niemals überschreitet er in feinem Takte die Grenze des Kirchlichen, niemals begibt er sich auf den Weg des Experimentes, auf die Suche nach Neuem, Ungewöhnlichem, um nicht zu sagen Unerhörtem; er betont eigens, daß es nicht angeht, gewissen modernen und modernsten Errungenschaften uneingeschränktes Heimatrecht im Gotteshaus zu vindizieren, er weiß, daß wir keinen neuen modernen Stil nötig haben, weil wir so einen besitzen und das ist eben der, in dem er und so viele tüchtige Meister des Cäcilienvereins schreiben. Einen Richard Strauß in der Kirchenmusik wird kein besonnen Denkender ersehnen und wenn wirklich die Zukunft der katholischen Kirchenmusik jenen großen und genialen Komponisten und Künstler erstehen ließe, der der Schöpfer eines neuen Stiles in diesem Sinne wäre, so wäre der Kirche damit ebensowenig genützt, wie mit allen jenen modernen Denkern und Philosophen, die auf anderem Gebiete die Kirche an den Rand des Verderbens geführt haben. Nicht Veräußerlichung sondern Verinnerlichung des Glaubens- und Gebetslebens tut der Kirche not, und zwar jetzt mehr denn jemals. Wenn wir zur Komposition selbst noch einige Bemerkungen machen sollen, so sei vor allem darauf hingewiesen, daß die Messe womöglich nur mit Orchester gemäß ihrer Anlage aufgeführt werden soll; durch eine Aufführung nur mit Orgel wird sie bedeutend verlieren. So würde in diesem Falle z. B. der Schluß des *Amen* vom *Maestoso* ab vollständig unbegründet erscheinen, die solistisch gedachten Stellen zu dünn und unscheinbar wirken (vgl. z. B. das 1. und 2. *Agnus Dei*), die Höhenlagen der Oberstimmen aber noch aufdringlicher in Erscheinung treten. Was den letzteren Punkt anbetrifft, so hat der Komponist für die Durchschnittsverhältnisse des Guten zu viel getan; den Alt führt man in

Digitized by Google

kirchlichen Kompositionen nicht bis ins $\bar{e}$, und das zwar nicht nur vorübergehend, sondern auch bei Einsätzen (vgl. *gloria tua* im *Sanctus*, *qui tollis* im 1. *Agnus Dei*), desgleichen den Sopran nicht so häufig ins hohe *a* und *g*, das er oft gleich mehrere Takte nacheinander auszuhalten hat (vgl. das *Hosanna* beim *Sanctus* und *Benedictus*, *Et iterum venturus est*). Was endlich das rhythmische Moment anlangt, so wird bei manchen Partien nur das Orchester sich gut machen und die Motivchen schön zusammenbinden, z. B. beim *Hosanna* (im *Benedictus*) die Oboen, Klarinetten und Flöten, das *Con fuoco* des *Et iterum* erhält nur durch die Posaunen Wert, Wirkung und Ausgleich, ebenso das *Maestoso* des *Et unam sanctam* usw.; auch so manche banale, mit aufdringlichen Septimenakkorden ausgestattete Stellen (vgl. z. B. *Et homo* S. 18, in *excelsis*) vermag das Orchester liebevoll zu verdecken. — Die schöne Ausstattung und der billige Preis werden der Ludwigsmesse auf allen Orchesterchören zu einem raschen Einzug verhelfen.

Stögbauer, Jos. Op. 20. *Missa „Cor Jesu Ss."* für 4stimmigen gemischten Chor und Orgel. **Graz, Styria.** Partitur 2 ℳ 60 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Der Komponist muß ein Schüler Gollers sein oder wenigstens hat er dessen Werke fleißig studiert und sich zum Vorbild genommen; das ergibt sich aus der sanglichen Melodiebildung, die sich fast überall in prägnanter Kürze — ein Charakteristikum dieser Messe — frei von unnatürlicher, gesuchter und gekünstelter Chromatik zeigt und zu schönen, musikalisch gerechtfertigten Höhepunkten führt. Freilich die selbständig gedachte Orgelbegleitung trägt eine etwas andere Physiognomie; sie kann sich teilweise in Vollgriffigkeit und mitunter auch in Chromatik nicht genug tun, besonders dann, wenn die Singstimmen *unisono* gehen. Hervorgehoben sei noch die schöne Baßführung in der Orgelbegleitung und die durchwegs schöne Phrasierung, die mit dem oben Gesagten zusammenhängt. Nicht einverstanden bin ich mit den vielen *Unisonos*, bzw. solistischen Sätzen. Wenn dadurch auch Abwechslung geschaffen wird, so streifen dieselben doch, im Übermaß gebraucht, an das Ärmliche; so z. B. sind von den 9 Partiturzeilen der Singstimmen im *Kyrie* nur 3 Zeilen mehrstimmiger Satz. Ferner sind Einsätze wie der Sopraneinsatz beim *Christe* für die Sänger unpraktisch. Vor allem müssen aber gewisse rhythmische Eigentümlichkeiten auffallen, die bis zur Ermüdung wiederkehren; ich meine Stellen und Bindungen wie im 1. und 2. *Kyrie*, Takt 2 und 3, 6 und 7 usw., dann im *Credo* Seite 17, Takt 3, 5 usw., endlich die häufig durchgeführte Kopellung $\overline{3}$, z. B. auf der gleichen Seite des *Et vitam venturi saeculi Amen*, trotz der hier notwendigen und auch angegebenen Atmung. Ob diese Stellen bei der Aufführung nach der Intention des Komponisten von dem Chor richtig gebracht werden? Wäre die Orgelbegleitung für unsere Durchschnittsorganisten stellenweise nicht zu schwer, so könnte man dem Opus eine weite Verbreitung voraussagen.

Griesbacher, P., Op. 179. *Vesperae de Dominica per annum* für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen à 60 ₰.

— — Op. 181. *Antiphonae B. Mariae V.* Für vierstimmigen gemischten Chor. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Der Komponist hat in seiner „Sonntags-Vesper" durch schöne und prägnante thematische Überleitungen einen einheitlichen Guß und Fluß in der ganzen Vesper erzielt. Die Falsibordoni-Sätze sind mitunter zwar etwas figurenreich, aber klangvoll, besonders die Magnifikat. (Bei dieser Gelegenheit sei auch auf des Komponisten festliche Magnifikat Op. 58 [Regensburg, Fr. Pustet] für größere Chöre hingewiesen, die leider viel zu wenig bekannt sind und gesungen werden.) Um Abwechslung zu geben, hat der Autor in der Choralbegleitung jedem Psalmton mehrere „Begleitungsformeln" (s. Geleitwort S. 2) beigegeben, von denen Referent nur die diatonische akzeptiert, die chromatischen prinzipiell ablehnt. An Genauigkeit und Übersichtlichkeit für den Sänger läßt die Vesper nichts zu wünschen übrig, denn jeder einzelne Psalmvers ist ausgesetzt, um die kleinen rhythmischen Varianten dem Sänger fest zu fixieren. Freilich wird dadurch bei den Choralversen durch die vielen gleichen Noten ein ermüdendes Notenbild verursacht; die Anwendung der Rezitationsnote wie bei den Falsibordoni wäre unseres Erachtens auch hier praktischer gewesen. Die nach den neuesten römischen Entscheidungen vielbenötigte Sonntagsvesper wird weite Verbreitung finden und von unseren Chören gerne gesungen werden. Druck, Ausstattung und Preis der Ausgabe verdienen uneingeschränktes Lob. — Die 4 Marianischen Antiphonen des gleichen Komponisten sind nicht gerade besonders schwer zu nennen, aber doch nicht für unsere Landchöre geeignet, jedenfalls nicht Nro. 2 *„Ave Regina"* mit seinem intrikaten Rhythmus ($^{12}/_{8}$ Takt) und seinem überladenen Figurenwerk im ersten Teil. Von unseren Durchschnittschören verständnisvoll vorgetragen, werden die gehaltvollen Kompositionen von guter Wirkung sein.

Springer, Max, Op. 28. *Te Deum* für gemischten Chor und Orgelbegleitung. **Prag, Bonifatiusverein.** Partitur 2 K 50 h, Stimmen à 60 h.

Springer ist bis jetzt mit nur wenigen Kirchenkompositionen hervorgetreten, aber sie genügten, um einen heftigen Streit der Meinungen über des Komponisten Satzweise zu entfachen. Dem einen ist Springer der alle anderen Kirchenkomponisten um Haupteslänge überragende Meister, dem anderen ein Tonsetzer, der mit der Zeit recht gute und lobenswerte Fortschritte auf dem Gebiete der Vokalkomposition macht. Wir haben keine Ursache in diesen Streit einzutreten oder für Springer uns ins Zeug zu legen; für uns steht das eine jedenfalls fest, daß Springer trotz der modernen Faktur, die er äußerlich seinen Werken aufprägt, im Geiste derselben sich weit, weit unterscheidet von manchen anderen modernsten Schöpfungen. Und warum? Weil Springer „aus dem gregorianischen Choral lebt", den

Digitized by Google

er in seinen Meßkompositionen motivisch verarbeitet und im Geiste des *Motu proprio* Pius' X. empfindet und schafft, so daß seine Werke alles andere eher als „hypermoderne" Kompositionen genannt werden können. Wer das nicht einsehen will, mit dem ist von vorneherein jede Diskussion unmöglich. Das vorliegende *Te Deum* möchte ich von Springers Werken das abgeklärteste nennen; es bedeutet für unsere Kirchenchöre nach der musikalischen „Einfühlung" hin — um ein Wort des bekannten, vor kurzem verstorbenen Münchener Philosophen und Musikästhetikers Lipps zu gebrauchen — einen bedeutenden Fortschritt und Gewinn: die ganze Faktur ist — ohne auf Kunst und Wirkung zu verzichten — schlichter, natürlicher geworden, die thematische Behandlung durchsichtiger und einheitlicher, die dynamische Abwechslung wohltuender. Auch die Orgelbegleitung zeigt bei aller Selbständigkeit — Notation drei Systeme — im allgemeinen ein ruhigeres Bild. Man wird dem Opus eine starke Originalität nicht absprechen können, selbst wenn es dieselbe mitunter auf einem bisher nicht gewohnten Wege sucht, wie z. B. beim *pp*-Schluß in *aeternum* nach einer imposanten Steigerung in *te Domine speravi non confundar*; des letzteren Worte verwerten allerdings ein schon viel gebrauchtes Motiv. Zur obligaten Orgel hat der Komponist noch sechs Bläserstimmen geschrieben, die zu einer feierlichen Wirkung nicht wenig beitragen werden.

Höfer, Fr. Op. 45. *Missa solemnis in honorem Ssmi Cordis Jesu* für 4stimmigen gemischten Chor mit Orgel. **Regensburg, Coppenrath.** Partitur 3 ℳ; Stimmen à 30 ₰.

Vorliegendes Opus 45 ist ein Werk des unseren Kirchenchören nicht mehr fremden Komponisten Fr. Höfer. Für eine Messe im großen Stil fehlt der *„Missa solemnis"* unseres Erachtens noch das Großzügige und Einheitliche der Durcharbeitung, wiewohl Höfer an mehreren Stellen, so im *Kyrie* und namentlich im Schluß des *Gloria* zeigt, daß er dem thematischen Satze vollauf gewachsen ist. Sonst stellt sich die Messe mit ihren ungemein vielen und kurzen Motiven als ein sehr belebtes Kabinettstück motivischer Kleinarbeit dar, das in farbenreichem harmonischen Gewande einhergeht. Die Spezialität des Komponisten, keine Vorzeichen zu schreiben, scheint eine besondere Vorliebe für die moderne Harmonisation bekunden zu wollen; indessen bleibt auch in diesem Punkte Höfer im allgemeinen in maßvollen Grenzen, da er seine Modulation sorgfältig abwägt und motiviert, insbesondere einer sehr schönen Baßführung sich befleißigt. Stellen wie im Schluß des ersten *Kyrie*, im Schluß der beiden *Hosanna*, oder das *„descendit de coelis"* möchte ich als Muster moderner Modulation bezeichnen. Hier ist alles vermieden, was schroff und grell wirken könnte, und trotz der ziemlich reichen Färbung der Partitur liegt in der Klangwirkung über dem ganzen Opus eine wohltuende Ruhe und Feierlichkeit, die man bei vielen anderen Kirchenkompositionen neuerer Richtung leider vermissen muß. Gelingt es Höfer — und wir haben keinen Grund daran zu zweifeln —, seinen größeren Werken noch einen ausgesprocheneren vokalen Charakter zu geben und seinen kirchlichen Kompositionen stets kirchlichen Geist aufzuprägen, dann kann seiner Muse Zukunft beschieden sein.

Dr. Sigl

Musikalienmarkt

Unter dieser Rubrik zeigt die Redaktion die eingegangenen Bücher und Musikalien für die Leser bezw. Käufer an, eine Besprechung je nach Wert und Wichtigkeit sich vorbehaltend; eine Rücksendung findet in keinem Falle statt.

Aus dem Verlag von **F. E. C. Leuckart, Leipzig:**

Brosig, M. Ausgewählte Orgelkompositionen: VI. Band, herausg. von Karl Hoppe. 3 ℳ.

Dietrich, R. Paraphrase über das Kaiserlied für Orgel. Preis 1 ℳ 20 ₰.

Schreck, G. Op. 41,1. Für uns! (Allen Gefallenen gewidmet.) A. Für 3stg. Frauenchor mit Klavier oder Harmonium *ad lib.*, 1 ℳ 60 ₰. B. Für eine Singstimme mit Klavier oder Harm. 80 ₰.

Bruch, M. Op. 89. Heldenfeier für sechsstimmigem Chor, Orchester und Orgel. Partitur 4 ℳ, Orchesterstimmen 6 ℳ, Chorstimmen à 20 ₰, Orgel 1 ℳ 80 ₰.

Wagner, Rich. „Gegrüßt seid, Brüder!" Einleitungschor aus „Das Liebesmahl der Apostel" für gemischten Chor bearbeitet v. E. B. Mitlacher. Partitur und Stimmen 1 ℳ 60 ₰.

Aus verschiedenem Verlag:

Kerler, L. Op. 4. Unser Ziel. Festchor für Institutsfeste, besonders bei Schlußfeiern für drei Frauenstimmen mit Klavierbegleitung. **Regensburg, Fr. Feuchtinger.** Part. 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Ries-Sitt, Violinschule. 1. Heft. **Leipzig, Hofmeister.** Preis 1 ℳ 50 ₰.

Johner, P. Dom., O. S. B. Acht neue Marienlieder für einstimmigen Chor mit Orgelbegleitung. **Beuron, Kirchenmusik. Gesellschaft St. Gregor.** Singstimme 25 ₰, Orgelbegleitung 65 ₰.

Cohen, C. Op. 21. *Completorium.* Ausgabe A für fünfstimmigen gemischten Chor. Ausgabe B für fünfstimmigen Männerchor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen à 60 ₰.

(Im Maiheft der *Musica Sacra* ist S. 78 zu Mathias, *Missa de Angelis*, der Preis der Einzelstimme zu korrigieren; dieselbe kostet nicht 3 ₰, sondern 30 ₰.)

Zum Redaktionsschluß kommt eben die Nachricht, daß am 11. Mai in Leipzig Generalmusikdirektor **Dr. Max Reger** und am 12. Mai in Freiburg im Breisgau Mons. Domkapellmeister **Gustav Schweitzer** gestorben ist. Einen Nekrolog wird das nächste Heft bringen. R. I. P.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg, zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Heuler, R., (Op. 3). **Venite adoremus!** 5 Lateinische Segensgesänge: 1. O salutaris hostia. 2. Adoro te devote. 3. Lauda Sion Salvatorem. 4. O esca viatorum. 5. Ave verum corpus. Für vierstimmigen Männerchor. Partitur ℳ 1.50. 4 Stimmen ℳ 1.60.

Lindner, Fr. X., XII Pange lingua ad 4 voces inæquales unacum Ave Maria ad 5 voces inæquales auctore Julio Gloger. (VK 3408.) Partitur ℳ —.80. Stimmen ℳ 1.20. Instrumentalstimmen ℳ —.50.

Maas, Th., (Op. 7). **Laudes sacramentales.** IX Motetta ad 4 et 6 voces impares. (VK 1542.) Partitur ℳ 1.80. Stimmen ℳ 1.20.

Meuerer, Joh., (Op. 30). **VIII Pange lingua und Tantum ergo** für 2- und 3stimmigen Frauenchor mit Begleitung der Orgel. (VK 3028.) Partitur ℳ 1.60. Sopran I und II ℳ —.30, Alt ℳ —.20.

Meurers, Peter, (Op. 11. Neue Folge). **Gesänge zu Ehren des Allerheiligsten Altarssakramentes** für 3stimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Mit oberhirtlicher Druckgenehmigung. (VK 3374.) Partitur ℳ 1.50. 3 Stimmen ℳ —.90.

Mitterer, Ign., (Op. 21). **Sequentiæ summarum festivitatum** (Victimæ Paschali — Veni Sancte Spiritus — Lauda Sion) una cum cantionibus aliquot pro invocatione S. Spiritus. Editio II. (VK 763.) Partitur ℳ 1.20. Stimmen ℳ 1.40.

Mitterer, Ign., (Op. 32). **IV Cantiones in honorem Ss. Sacramenti** ad 4 voces concinentibus 4 trombonis, quæ in processione solemnissima Festi Corporis Christi ante initia quatuor Evangeliorum commode decantari poterunt. 2. Auflage. (VK 874.) Partitur ℳ 1.—. Singstimmen ℳ —.60. Instrumentalstimmen ℳ —.40.

Renner, Jos. sen., Fronleichnamslieder: in Festo Corporis Christi. VI Pange lingua, Lauda Sion, Sacris solemniis, Quod in Cœna, Verbum supernum, Ecce panis Angelorum, Salutis humanæ sator, Bone pastor, panis vere, Æterne Rex altissime, für Sopran, Alt, Tenor und Baß oder für einstimmigen Chor mit vier- oder neunstimmiger Blechbegleitung nebst den treffenden Responsorien. 6. Auflage. (VK 738.) Partitur ℳ 1.30. Singstimmen ℳ 1.60. Instrumentalstimmen ℳ 1.—.

Singenberger, Joh., Cantus sacri. Acht leichte Segensgesänge mit dem Psalm „Laudate Dominum" im VI. und VIII. Tone für 2 Stimmen (Sopran und Alt). Mit Orgelbegleitung. 3. Auflage. (VK 2493.) Partitur ℳ 1.—. 2 Stimmen ℳ —.40.

Tappert, H., Cantus Eucharistici ad duas vel tres voces æquales concinente Organo. 2. Auflage. (VK 3406.) Partitur ℳ 1.20. Stimmen ℳ —.80.

Zoller, Gg., 8 Pange lingua. Für vierstimmigen gemischten Chor. (VK 2606.) Partitur ℳ 1.—. Stimmen ℳ 1.20.

— — **16 Pange lingua.** Ad 4 voces æquales. (Tenor I und II, Baß I und II.) (VK 2393.) Partitur ℳ 1.70. Stimmen ℳ 2.—.

Prozessions-Hymnen und Märsche für Blechmusik:

Kirchliche Gelegenheits-Musik

für 4- bis 9stimmige Blechmusik.

4 Prozessionsmärsche und 4 relig.-lyr. Stücke

von **L. Kleiber** (Op. 25),

Obermusikmeister im k. b. 11. Infant.-Regiment, Regensburg.

Der 9stimmige komplette Satz ℳ 2.50.
Jede Stimme einzeln ℳ 0.30.

Herr Geistl. Rat und Domkapellmeister Frz. Xav. Engelhart in Regensburg schreibt:

Diese Sammlung mit 8 Musikstücken lag mir als Partitur vor. Die 4 Märsche haben ernsten Charakter und reihen sich an die Fronleichnamsgesänge als sehr würdige und sehr brauchbare Einlagen an. Dass sie vortrefflich instrumentiert sind, dafür bürgt schon der Name Kleiber. Die übrigen 4 Nummern eignen sich zum Vortrag bei Standmusik; sie sind tief empfunden und werden bei entsprechend sicherem Vortrag sehr gefallen. Das Format der 9 Stimmen ist sehr praktisch, sowohl zum Halten als auch zum Aufstecken. Ich wünsche mit bester Empfehlung dieser Sammlung weiteste Verbreitung.

Zwei Prozessions-Hymnen

für neunstimmige Blechmusik

von **Joh. Bill** (Op. 22a).

Flügelhorn in C, Tromba in B alto, Tromba I und II in Es, Tromba I und II in B basso, Althorn in B, Bariton, Bombardon. (VK 2697.) Partitur (à 5 ℳ) ℳ —.10. Orchesterstimmen für beide Hymnen zusammen ℳ —.50.

Kirchenlieder

aus den Gesangbüchern v. J. Mohr,

zum Gebrauche bei Prozessionen mit Begleitung durch Blechinstrumente versehen. 4. Auflage. 68 Seiten in Quer-4°. ℳ 2.50.

Der Blechsatz ist nach dem von J. Mohr bearbeiteten vierstimmigen Satze für zehn Instrumente ausgeschrieben, kann aber auch durch vier, sechs oder acht ausgeführt werden. Auf die Fronleichnamsprozession und die in derselben vorkommenden Stationen ist besonders Rücksicht genommen.

Digitized by Google

Herz-Jesu-Litaneien.

Braun, A., S. J., (Op. 9), **Litaniæ de Sacro Corde Jesu** quatuor vocibus inæqualibus accommodatæ quibus accedit **Tantum ergo.** Partitur ℳ 1.—. Stimmen 80 ₰.

Ebner, L., (Op. 58), **Litaniæ de Sacro Corde Jesu** für vierstimmigen gemischten Chor mit Begleitung der Orgel. (V.-K. Nr. 2627.) Partitur ℳ 1.70. Stimmen 80 ₰.

Haller, M., (Op. 76), **Litaniæ de Sacro Corde Jesu** IV vocum inæqualium cum Organo. (V.-K. Nr. 2347.) Partitur ℳ 1.70. Stimmen 80 ₰.

— — (Op. 77), **Litaniæ de Sacro Corde Jesu ad** II voces æquales. Organo comitante. (V.-K. Nr. 2419.) 2. Aufl. Partitur ℳ 1.70. Stimmen 40 ₰.

Haller, M., (Op. 79), **Litaniæ de Sacro Corde Jesu ad** III voces æquales cum Organo. (V.-K. Nr. 2514.) Partitur ℳ 1.60. Stimmen 60 ₰.

— — (Op. 104), **Litaniæ de Sacro Corde Jesu** IV vocum æqualium cum Organo. Partitur ℳ 1.70. Stimmen 80 ₰.

Litaniæ de Sacro Corde Jesu. 8°. Cum Cantu. Modus dorius I. Toni. Schwarzdruck. 5 ₰.
— — Orgelbegleitung hiezu 20 ₰.
— — desgl., Modus hypolydius VI. Toni 5 ₰.
— — Orgelbegleitung hiezu 20 ₰.

Meuerer, Joh., (Op. 22), **Litaniæ Ss. Cordis Jesu.** Herz-Jesu-Litanei für Sopran, Alt, Bass (Tenor ad lib.) mit obligat. Orgelbegleitung. (V.-K. Nr. 2857.) Partitur ℳ 2.—. Stimmen 80 ₰.

Lieder zu Ehren des göttlichen Herzens Jesu.

Brettner, J., **Venite ad me omnes!** Fünf Lieder zu Ehren des heiligsten Herzens Jesu für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel. Partitur 80 ₰. Stimmen ℳ 1.20.

Diebold, J., (Op. 53), **25 Jesus-, Maria-, Joseph- und Aloysiuslieder** mit deutschen Texten. Ein- und zweistimmig oder für vierstimmigen gemischten Chor für Kirche, Schule und Haus, leicht ausführbar. 2. Auflage. (V.-K. Nr. 1502.) Partitur ℳ 1.80. Stimmen 4 ℳ.

Gaide, P., (Op. 73), **Vierzig ausgewählte katholische Kirchenlieder** für alle Zeiten des Kirchenjahres nebst einem Anhange religiöser Gesänge für 3 gleiche Stimmen. (V.-K. Nr. 3384.) ℳ 1.80. (Enthält u. a. das Lied „Dem Herzen Jesu singe".)

Haller, M., (Op. 66a), **Liederkranz zu Ehren des göttlichen Herzens Jesu.** 15 Lieder zu ein, zwei und drei Sopran- und Altstimmen. 5. Auflage. (V.-K. Nr. 2546.) Part. ℳ 1.50. Stimmen ℳ 1.40.

— — (Op. 85), **30 fromme Lieder** für Sopran- und Altstimmen. 2. Auflage. (V.-K. Nr. 2920.) Partitur ℳ 4.20. 3 Stimmen à 1 ℳ. (Enthält u. a. 4 Herz-Jesu-Lieder.)

Singenberger, J., **Gesänge zu Ehren des göttlichen Herzens und Namens Jesu und des heiligsten Herzens Mariä.** (Cantus in honorem Ss. Cordis et Nominis Jesu et purissimi Cordis B. Mariæ Virginis.) Originalkompositionen für zwei, drei und vier gleiche und ungleiche Stimmen. Mit einem Vorworte von Dr. Fr. X. Witt. (V.-K. Nr. 303.) Partitur ℳ 2.—, Stimmen zusammen ℳ 2.—.

Stehle, J. G. E., **Weihelied zum heiligsten Herzen Jesu** und **„Mein Herz erglüht"** für vierstimmigen gemischten Chor. (V.-K. Nr. 3295 b.) Partitur 20 ₰. (Stimmen sind hiezu nicht erschienen.)

— — **Acht Kirchengesänge** für drei und vier gleiche Stimmen zur Verehrung des heiligsten Herzens Jesu, der heiligen Engel und des heiligen Joseph. (V.-K. Nr. 3295a.) Partitur 40 ₰. (Stimmen sind hiezu nicht erschienen.)

Thaller, J. B., (Op. 25), **Bittruf an die heiligsten Herzen Jesu und Mariä** in zwei Liedern für eine oder zwei Singstimmen (und willkürlichem drei- bis vierstimmigem Refrain für Frauenchor) mit Orgel- bezw. Harmonium- oder Klavierbegleitung. Nr. 1. Herz-Jesu-Lied. Nr. 2. Herz-Mariä-Lied. Partitur 60 ₰. Zwei Stimmen (à 20 ₰) 40 ₰.

Katholische
Kirchenmusikalien
liefert fest oder zur Auswahl
Franz Feuchtinger,
Kath. Kirchenmusikhandlung in
Regensburg (Bay.), Ludwigstr.
Versand nach allen Ländern.
Kataloge überallhin umsonst u. portofrei.

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg.

Kriegsgebet
für einstimm. Chor von Franz Günthner.
Partitur 25 Pf., Singstimme einzeln 4 Pf., 100 St. 3 M.

Kriegers Sakramentslied
für vierstimmigen Männerchor
von Franz Günthner.
Partitur 40 Pf., Singstimmen à 8 Pf.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

49. JAHRGANG AUGUST 1916

MUSICA SACRA

HERAUSGEBER DR. KARL WEINMANN

VERLAG VON FRIEDRICH PUSTET REGENSBURG

Digitized by Google

Inhalt

Die Tonarten beim Gesangunterricht. Ein Beitrag zu jeder Gesangschule. Von Johann Geiger, Chorregent und Gesanglehrer im fürstbischöflichen Vinzentinum Brixen a. E., Tirol . . . . . S. 113
Zum heiligen Franziskus. Gedicht von M. Pöllinger . . . . . S. 118
Max Reger † . . . . . S. 119
Unsere Toten: Franz Feuchtinger, Johann Höllwarth, Gustav Schweitzer . . S. 124
Der 42. Kursus an der Kirchenmusikschule Regensburg . . . . . S. 126
Musikalische Rundschau . . . . . S. 127
Bücher- und Musikalienmarkt . . . . . S. 128

Gelegenheitskauf

Pedalklavier (für Organisten und Schüler). Neupreis 495 Mk., guterhalten, für 200 Mk. zu verkaufen.

W. Schlichting, Münster i. W., Lehrer f. Kirchenmusik.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg
zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Soeben erschienen **Mess-Kantate** **Soeben erschienen**

„O unbesiegter Gottesheld St. Michael"

für Solo-, Chor- und Volksgesang mit Orgelbegleitung von X. Mathias. Op. 34.

Partitur Mk. 2.50, vier Chorstimmen à 20 Pf. (80 Pf.), Volksstimme mit Textbuch einzeln 6 Pf., 100 St. Mk. 5.—.

Die „Mess-Kantate", wie sie schon vor Jahresfrist im Vorlesungsverzeichnis der Strassburger Universität angekündigt ward, wie sie im dortigen kirchenmusikalischen St. Leo-Institut gelehrt und in den akademischen Gottesdiensten gepflegt wird, ist eine einheitliche Vertonung der Stillmesse unter Zugrundelegung eines kirchlichen Volksliedes und unter Heranziehung aller der katholischen Liturgie eigenen Musikträger und Musikformen: Solo-, Chor- und Volksgesang mit Begleitung hauptsächlich der Orgel, in einer angemessenen, organisch einheitlichen Stilverbindung. In ihrem ganz aus dem Geist der Liturgie abgeleiteten Aufbau wird die „Mess-Kantate" zur praktischen Antwort auf die in jüngster Zeit so viel und so einseitig behandelten Fragen nach der „künstlerischen Einheit".

Katholische Kirchenmusik
liefert prompt und billigst das
General-Depôt cäcil. Kirchenmusik
von
Feuchtinger & Gleichauf
in Regensburg.
Auswahlsendungen bereitwilligst.
Kataloge gratis und franko.
Versand nach allen Ländern.
Grosses Lager weltlicher Musikalien.
Gefl. Aufträge wollen wie oben adressiert werden, also stets beide Namen schreiben.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg
zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Für die heiligen Exerzitien!

Gesänge zum Gebrauche bei den geistlichen Exerzitien
in Seminarien und Klöstern.

Zusammengestellt von
Franz Xaver Engelhart,
Domkapellmeister.
24 Seiten in 8°. (C.-V.-K. Nr. 2087.)
Ausgabe A für Männerchor:
2. vermehrte Auflage. Preis 15 Pf.
Ausgabe B für Frauenchor:
Preis 12 Pf.

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

49. Jahrg. ∴ **1916** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

8. Heft
August

Die Tonarten beim Gesangunterricht

Ein Beitrag zu jeder Gesangschule

Von Johann Geiger, Chorregent und Gesanglehrer im fürstbischöflichen Vinzentinum Brixen a. E., Tirol[1]

Wohl die meisten Gesanglehrer sind von der Schwierigkeit überzeugt, ihren Schülern, besonders Kindern, die Tonarten beizubringen. Folgende Abhandlung soll ein Versuch sein, die Tonarten auf verständliche, und wie ich durch Erfahrung belehrt wurde, auch auf leichtfaßliche Weise zu erklären und ihre Entstehung zu veranschaulichen. Das bloße Auswendiglernen ohne Verstehen der Sache ist nur Mühe, deren Erfolg sich leicht wieder verliert und nicht dauernd behalten wird.

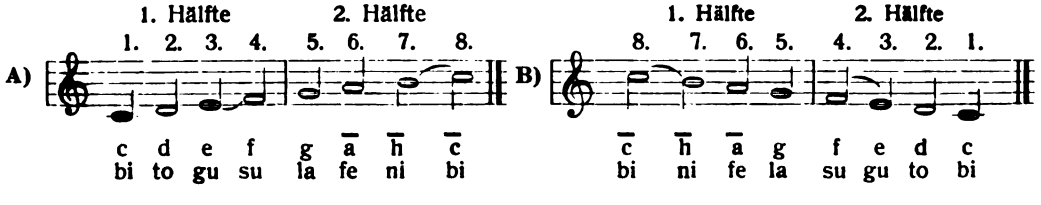
Es werden im folgenden die Durtonarten a) Kreuz (♯) und b) *Be* (♭) entwickelt. Die entsprechenden Molltonarten behandelt man als Paralleltonarten, wie am Ende dieser Abhandlung gezeigt wird.

Da besonders in Deutschland viele Schulen nach der sehr empfehlenswerten Eitz-Methode unterrichten, gebrauche ich in den Beispielen auch die entsprechenden Tonsilben von Eitz neben der bisher herkömmlichen Tonbezeichnung.

Wenn wir von Tonleitern (Skalen) reden, so verstehen wir darunter je zwei Tonreihen von vier Tonschritten in gleicher Reihenfolge von zwei Ganztonschritten und einem Halbtonschritt, wie die gebräuchliche Tonleiter von *C (Bi)* aufweist. Wir nennen diese Tonleiter die Normaltonleiter, weil alle übrigen Tonleitern nach ihr gebildet werden.

Wir teilen die Tonleitern in zwei Hauptgruppen, die Kreuz- (♯) und *Be-* (♭) Tonleitern, je nachdem ♯ oder ♭ vorgezeichnet sind. Diese Vorsetzzeichen sind den Schülern schon vorher erklärt worden. Die ♯ erhöhen und die ♭ vertiefen den betreffenden Ton um einen Halbtonschritt.

Wir behalten diese Einteilung bei und benützen bei der Erklärung der ♯-Tonarten die steigende Normaltonleiter, bei der Erklärung der ♭-Tonarten die fallende Normaltonleiter.



[1] Abdruck und Verwendung nur mit Erlaubnis auch des Verfassers gestattet.

Digitized by Google

A. Die Kreuz- (♯) Tonarten.

I. Von der obigen Normaltonleiter auf *C (Bi)* nehmen wir die 2. Hälfte als Ausgang einer neuen Tonreihe und ergänzen sie durch die 1. So erhalten wir folgende zwei Tonreihen:

Vergleichen wir nun diese Tonreihen mit der Normaltonleiter, so finden wir die 1. Hälfte gleich, in der 2. Hälfte jedoch eine Änderung. Es folgen sich nämlich: 1 (= Ganztonschritt) 1, ½ || 1, ½, 1, wir sehen den 2. Halbtonschritt von der 6. zur 7. Stufe, statt 7. zur 8. Um diese Verschiedenheit zu beheben erhöhen wir die 7. Stufe um einen Halbtonschritt, indem wir davor das ♯ schreiben und beide Viertonreihen haben dieselben Stufenschritte, nämlich: 1, 1, ½ || 1, 1, ½. Es lautet diese Tonleiter nun:

Die Tonleiter, die auf *g (la)* als Grundton aufgebaut ist, enthält ein ♯: *fis (pa),* und zwar vor der 7. Stufe. Man nennt diese Tonart (Tonleiter) die *g-(La) Dur*-Tonart-(leiter).

II. Nehmen wir von dieser Tonleiter die 2. Hälfte als Anfang einer neuen Tonreihe und ergänzen sie mit der 1. Hälfte, so entstehen folgende zwei Viertonreihen:

Wir finden hier wieder die 1. Hälfte übereinstimmend mit der Normaltonleiter (1, 1, ½); die 2. Hälfte jedoch verändert. (1, ½, 1). Es ist der 2. Halbtonschritt von der 6. zur 7. Stufe, statt von der 7. zur 8. Es muß also wieder die 7. Stufe *c (bi)* um einen Halbtonschritt erhöht werden, ♯ *c = cis* (♯ *bi = ro*), dann erhalten wir auch in der 2. Viertonreihe die Tonschritte der Normaltonleiter: 1, 1, ½, und es heißt die Tonleiter:

Bei 2 ♯ also haben wir eine Tonleiter, die vom Tone: *d (to)* aus aufgebaut ist. Ein Gesangstück, in dem zwei ♯ als Vorsetzzeichen stehen, geht aus *d (to)*, ist der gewöhnliche Ausdruck.

III. Nehmen wir von dieser *D- (To)* Tonleiter die 2. Hälfte als Anfang einer neuen Tonreihe und ergänzen sie mit der 1. Hälfte, so entstehen folgende zwei Viertonreihen:

Digitized by Google

Wir finden, wie in den zwei obigen Beispielen gezeigt wurde, hier und in den folgenden Tonreihen den 2. Halbtonschritt von der 6. zur 7. Stufe statt von der 7. zur 8. Es muß jedesmal die 7. Stufe um einen Halbton erhöht werden durch ein ♯.

Die Tonleiter, die auf *a (fe)* als Grundton aufgebaut ist, hat also drei ♯ *fis, cis, gis (pa, ro, de)* als Vorzeichen.

IV. Reihen wir an die 2. Hälfte dieser Tonleiter die 1. Viertonreihe an, so bekommen wir folgende Tonreihen:

Mit der Erhöhung der 7. Stufe erhalten wir die Tonleiter auf *e (gu)*:

mit 4 ♯: *fis, cis, gis, dis (pa, ro, de, mu).*

V. Reihen wir an die 2. Hälfte dieser Tonleiter die 1. Viertonreihe, so bekommen wir folgende Tonreihen:

Mit Erhöhung der 7. Stufe erhalten wir die Tonleiter auf *h (ni)*:

mit 5 ♯: *fis, cis, gis, dis, ais (pa, ro, de, mu, ki).*

B. Die *Be-* (♭) Tonarten.

Bei der Entwicklung der ♭-Tonarten gehen wir von der fallenden Normaltonleiter aus:

I. Beginnen wir wieder mit der 2. Hälfte der Normaltonleiter und fügen die 1. Viertonreihe hinzu, so entstehen folgende zwei Viertonreihen:

Digitized by Google

Die Halbtonschritte sind hier von der 8.—7. und 5.—4. Stufe, während in der Normaltonleiter die Halbtonschritte von der 8.—7. und 4.—3. Stufe sind. Es ist also auch hier der 2. Halbtonschritt (von oben gerechnet) eine Stufe zu früh. Dies kann nur gutgemacht werden, indem wir die 4. Stufe um einen Halbtonschritt vertiefen; dies geschieht, indem wir vor diese Stufe ein ♭ vorzeichnen.

Nun sind sich beide Hälften der Tonleiter gleich und die Reihenfolge der Tonschritte von oben: ½, 1, 1 ‖ ½, 1, 1. Der Ton der 4. Stufe heißt nicht mehr *h (ni)*, sondern ***be, (ke).*** Wenn wir also vom Tone *f (su)* eine Tonleiter aufbauen, müssen wir die 4. Stufe durch das Versetzungszeichen ♭ vertiefen, damit die Tonleiter der Normaltonleiter gleich sei.

II. Nehmen wir nun von dieser neuen Tonleiter die 2. Hälfte als Anfang einer neuen, so finden wir wie oben den gleichen Unterschied von der Normaltonleiter.

Wieder finden wir die 4. Stufe zu hoch. Sie muß durch ein ♭ vertieft werden.

und heißt nicht mehr *e (gu)* sondern ***es (mo).*** Beginnen wir also vom Tone *be (ke)* aus eine Tonleiter, so haben wir 2 ♭ vorgezeichnet: *be, es (ke, mo.)*

III. Die 2. Hälfte dieser Tonleiter nehmen wir wieder als Anfang einer neuen

Wieder müssen wir die 4. Stufe vertiefen, so daß die neue Tonleiter lautet:

Die 4. Stufe heißt nun nicht mehr *a (fe)* sondern: ***as (da.)*** Beginnen wir also von *es (mo)* eine Tonleiter, so haben wir 3 ♭ als Vorzeichen; oder was dasselbe ist: sind 3 ♭ als Vorzeichen gesetzt, so haben wir *es (mo)* als Grundton.

IV. Von dieser Tonleiter nehmen wir wieder die 2. Hälfte als Ausgang einer neuen Tonreihe und ergänzen sie mit der 1. Viertonreihe.

Digitized by Google

Auch hier müssen wir die 4. Stufe um einen Halbtonschritt vertiefen, damit die Lage der Halbtonschritte der der Normaltonleiter gleich sei.

Die 4. Stufe heißt nicht mehr *d (to)* sondern *des (ri)*. Wir haben also in dieser Tonleiter von *as (da)* aus vier ♭ als Vorzeichen: *be, es, as, des (ke, mo, da ri).*

V. Von dieser Tonleiter nehmen wir wieder die 2. Hälfte als Anfang einer neuen Tonreihe und ergänzen sie durch die 1. Viertonreihe.

Wie bei den vorigen Beispielen müssen wir auch hier die 4. Stufe um einen Halbtonschritt vertiefen, und erhalten somit die Tonleiter:

Wir erhalten also bei der Tonleiter von *des (ri)* aus 5 ♭ als Vorzeichen: *be, es, as, des, ges (ke, mo, da, ri, pu).*

Dies die Entwicklung der gebräuchlichsten Tonarten. Die Weiterführung ist nach dem gezeigten Wege selbstverständlich.

Fassen wir jetzt alle Kreuz- und Be-Tonarten zusammen, so sehen wir, daß die Grundtöne der Tonleitern bei ♯ in steigenden Quinten, bei ♭ in fallenden Quinten von der Normaltonleiter aus fortschreiten:

Auch die Versetzungszeichen weisen eine schöne Ordnung auf, in dem die ♯ paarweise immer eine Stufe höher steigen, die ♭ dagegen paarweise absteigen, so daß die Reihenfolge derselben leicht im Gedächtnis behalten wird, wenn man die Notenzeile mit den ersten zwei ♯ oder ♭ sich gut einprägt. Die Kinder merken sich die Namen derselben sehr leicht. Verfasser dieser Zeilen ließ sie mit den Notennamen der Tonleiter als „Quintenfolge" zugleich lernen. Einigemale im Chor wiederholt, „saßen" sie: *f, c, g, d, a, e, h*; und umgekehrt: *h, e, a, d, g, c, f.* Die erstere Reihenfolge für die ♯ *(fis, cis, gis, dis, ais, eis, his)*, die andere für die ♭ ([*hes*] *be, es, as, des, ges, ces, fes).* Nach den Eitz'schen Tonworten: *pa, ro, de, mu,* | *ki, sa, bo;* und *ke, mo, da, ri,* | *pu, ne, go.* Im Zusammenhang gesprochen lernen sie die Kleinen mit Freuden.

Digitized by Google

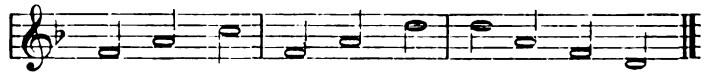
Wir sehen auch, daß bei den ♯-Tonarten der Grundton (= 8. Stufe) immer ein Halbtonschritt höher steht als das letzte Kreuz. (Warum? Weil das letzte (neue) ♯ immer vor die 7. Stufe gesetzt wurde.) Daraus entnehmen wir die gewiß sehr einfache Merkregel: Bei Kreuztonarten ist der Grundton immer ein Halbtonschritt höher als das letzte ♯.

Bei den ♭-Tonarten sehen wir den Grundton immer dort, wo das vorletzte ♭ steht. Zweite wichtige Merkregel: Bei ♭-Tonarten ist der Grundton immer dort, wo das **vor**letzte ♭ steht.

Stellen wir jetzt die Grundtöne nach der Normaltonleiter zusammen und schreiben oben die Zahl der ♯ und bei fallender Tonleiter unten die Zahl der ♭

so finden wir das schöne harmonische Verhältnis, daß in der 1. Hälfte der Tonleiter die Grundtöne der Tonleitern mit gerader Zahl, in der 2. Hälfte die Grundtöne mit ungerader Zahl der Versetzungszeichen stehen. Dies ist auch ein Behelf, sich die Grundtöne der verschiedenen Tonleitern leichter zu merken.

Wie steht es nun bei den Molltonarten? Wie schon eingangs erwähnt, werden sie geübt als Paralleltonarten aus der betreffenden Durtonart mit gleichen Vorzeichen, z. B.:



Die Einübung und Erklärung stehen außer dem Rahmen dieser Zeilen. Aber wie erkennt man das Musikstück, ob es Dur- oder Molltonart ist? Das ist sehr einfach. Soweit beim Elementarunterricht, den wir im Auge haben, Gesänge vorkommen, beginnen sie entweder mit dem Grundton oder einem Ton des Dreiklanges der betreffenden Tonart. Ist nun der Ton, womit das Musikstück beginnt, im Dreiklang der Dur- oder Molltonart enthalten, so ist hiemit auch die Tonart, ob Dur oder Moll, bestimmt.

Zum heiligen Franziskus

Vater Franziskus, o sei uns gegrüßt,
Dessen erbarmende Liebe versüßt
Allen der Schmerzen so bittere Not
Und sie geleitet zum seligen Tod.

Sieh uns in Liebe zum Dienste bereit
Leidender Brüder in drückender Zeit!
Wolle erflehen uns himmlische Gnad,
Kraft und Geduld zu barmherziger Tat!

Nicht um der Menschen vergänglichen Lohn,
Einzig zuliebe dem göttlichen Sohn
Laß uns die Mühen des Dienstes bestehn,
Bis wir im Himmel dein Angesicht sehn.

Regensburg — M. Pöllinger

Digitized by Google

Max Reger †

Wie schon im letzten Juni/Juli-Heft der *Musica Sacra* mitgeteilt wurde, ist Generalmusikdirektor Dr. Max Reger am 11. Mai plötzlich in Leipzig gestorben. Über die letzte Lebenszeit Regers hat Professor Hans Wagner im „Neuen Wiener Tagblatt" vom 14. Mai einen Bericht gegeben, der alsbald die Runde in den meisten Blättern machte mit Ausnahme der — musikalischen, die doch auch großes Interesse an dem Menschen Reger haben mußten. Aber freilich, daß der große Meister und Künstler zu dem Glauben seiner Kindheit zurückkehrte und ausgesöhnt mit seiner Kirche starb, daß er selbst einen katholischen Priester sich erbat, das paßte so vielen nicht in den Rahmen des Bildes, das sie von der Persönlichkeit Regers entwarfen. Um nun einer Legendenbildung vorzubeugen, gebe ich den obigen Bericht nach den authentischen brieflichen Mitteilungen des Hochwürdigen Herrn Rudolf Nowowiejski, der 1909 an unserer Kirchenmusikschule studierte und dem heimgegangenen Meister den letzten geistlichen Beistand und Liebesdienst erwies. Ich benütze hiebei den Brief, welchen Herr Nowowiejski der Redaktion der „Stimmen der Zeit" (Juli-Heft, S. 402) schrieb und der mit dem Brief an die Schwester Regers, die mich vor kurzem mit ihrem Besuche beehrte, fast wörtlich übereinstimmt:

„Als der Artikel über den verstorbenen Generalmusikdirektor Max Reger im Neuen Wiener Tagblatt erschien, war ich ganz überrascht, wie Professor Wagner meine Schilderung vom 24. März über die durch Max Reger bei mir am Tage vorher abgelegte Lebensbeichte wortgetreu niedergeschrieben, und ich kann die ganze Begebenheit als der vollen Wahrheit entsprechend unterschreiben.

Die Sache verhielt sich so: Wir drei Wiener Herren, Professor Wagner, Professor Ringberger (ein Priester) und ich, wurden anläßlich der Aufführung des dramatischen Oratoriums meines Bruders Felix *Quo vadis* in Wien und zum Anhören des zweiten Oratoriums ‚Die Kreuzauffindung' (die auch bei Regers Verleger Leuckart [Sander]-Leipzig erschienen ist) am 22. und 23. März in Amsterdam von unserm k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht dorthin gesandt, um die dortige mustergültige ‚Christelijke Oratorienvereeninging' zu studieren und hernach in Wien eine ähnliche Organisation ins Leben zu rufen, die den Zweck verfolgt, die christliche Oratorienkunst den breiteren Massen des Volkes gegen mäßige Preise zu erschließen und dadurch das religiöse, ethische und künstlerische Empfinden des Volkes, das durch Kino, Varieté und Operette immer mehr verflacht wird, zu läutern, zu beleben und zu befestigen.

Nach der glanzvollen, mit durchschlagendem Erfolge gekrönten Aufführung des Oratoriums meines Bruders begaben wir uns alle in unser American Hotel, um dort das Abendessen einzunehmen. Es war schon gegen halb 12 Uhr. Um Mitternacht kam Max Reger mit Herrn Verleger Sander auch in die Restauration, und beide Herren setzten sich zu uns. Kaum hatte mich Reger gesehen, frug er mich sofort, ob ich katholischer Priester sei. Als ich ihm dies bestätigte, und noch hinzufügte, daß ich die Regensburger Kirchenmusikschule unter Haberl besuchte ebenso wie mein Bruder, bat er mich dringend, unter vier Augen mit ihm ein Weilchen sein zu dürfen. Wir begaben uns sogleich an einen andern Tisch, und Max Reger sprach mir jetzt zum erstenmal von den Todesahnungen, die ihn schrecklich quälten; er müsse noch in dieser Nacht Abrechnung machen mit dem Himmel und verlange bei mir eine Lebensbeichte abzulegen. . . . Und das sagte er so offenherzig und zugleich so erschütternd, daß ich natürlich sofort zusagte und ihm zu erkennen gab, nach Verlassen des Saales werde ich ihn auf sein Zimmer begleiten. — Wir gingen wieder an den andern Tisch. Alle waren verwundert ob des Ernstes und der Erregung, die uns beide beseelte, und es war uns beiden schwer,

Digitized by Google

das geführte Tischgespräch über Musik fortzusetzen. . . . Max Reger blieb schon in seinem Ideengang und sprach wieder heimlich zu mir von seinen Todesahnungen und dann laut zu allen, er möchte noch gerne, falls ihm der Schöpfer das Leben schenkt, das Vaterunser komponieren als Oratorium und dann im Schluß-Amen noch alles hineinlegen. . . . Als um 2 Uhr die Restauration geschlossen wurde, begleitete ich Max Reger in sein Zimmer, und hier fällt er mir sofort zu Füßen und bittet und beschwört mich, indem er mir die Hand küßt, ihm doch zu helfen, da er seit seiner Jugend nicht mehr gebeichtet hätte. ‚Ich fühle den Tod in meinen Adern, Hochwürden, und will mich gleich mit meinem Gott und Schöpfer aussöhnen'. Und nun begann eine lange Lebensbeichte. Ich erteilte ihm die Absolution.

Am nächsten Morgen gegen halb 11 Uhr besuchte ich ihn wieder. . . . Als ich hineintrat, stand er auf und bat mich, mit ihm die Buße zu verrichten. Wir knieten uns nieder und beteten laut die Gebete. Nachher sagte er mir zum zweitenmal: ‚Hochwürden, nein, ich nenne Dich von nun an meinen besten Freund, denn Du hast mich gerettet, da ich schon lange von Todesahnungen gequält werde und sicher bald sterben muß. Nun bin ich glücklich und beruhigt. Zur heiligen Kommunion kann ich ja ein andermal gehen und wo anders. Hauptsache ist, daß ich nichts mehr auf dem Gewissen habe. Aber noch etwas: Du, lieber Freund, ich sagte gestern, ich werde, solange ich lebe, das Vaterunser komponieren — ich möchte dieses Gesagte zurücknehmen und lieber das *Salve Regina* zu meinem Begräbnisse zur Ehren der Gottesmutter, die Dich zu mir geführt hat, komponieren; denn wenn ich auch nie meinen Glauben betätigte, so betete ich von Zeit zu Zeit ein *Ave Maria*. . . .'

Ich bin glücklich, daß er mit Gott ausgesöhnt starb, und hoffe bestimmt, daß er einen gnädigen Richter gefunden. . . . Ganz sicher hat ihn die liebe Gottesmutter, zu deren Ehren er ja auch ein Lied schrieb, in ihrem Monat Mai zu sich genommen." . . .

Soweit der Brief. Reger hatte also, sagt der obige Bericht in den „Stimmen" weiter, seinen Seelenfrieden wieder gefunden, und wir dürfen zuversichtlich hoffen, daß der Tod zu ihm kam als Freund. Sein ergreifendes Grablied aber, das er einst gesungen, bekam jetzt erst seinen tiefsten und schönsten Sinn:

Sonne, Mond und liebe Sterne
Fahret wohl mit eurer Pracht!
Denn ich reis' in weite Ferne,
Reise hin zu jenem Glanz,
Worin ihr verschwindet ganz. (E. M. Arndt.)

Als katholischer Kirchenmusiker kommt Reger für uns wohl kaum in Betracht, denn sein hieher gehöriges Opus 61: „Leicht ausführbare Kompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauche" (16 *Tantum ergo,* 16 Marienlieder, 6 Trauergesänge; Leipzig, C. F. W. Siegel; C.-V.-K. Nr. 2907 und 2908), sowie das in der Engelhartschen Sammlung „Marienlob" (Regensburg, Cohen 1900; C.-V.-K. Nr. 2676) enthaltene Marienlied Nr. 13: „Maria, Himmelsfreud" (ohne Opuszahl) verschwinden vollständig unter dem fast eineinhalbhundert Werken, die der 43jährige Meister geschaffen. Vielleicht fühlte der Künstler selbst am besten, daß es ein psychologisches Rätsel wäre, mit seiner Kirche nicht im Einklang zu leben und anderseits für ihren Gottesdienst und ihre Feste die herrlichen liturgischen Texte, von denen fast jeder ein glaubensvolles Sichversenken, ein inneres Mitschwingen der ganzen gottbegeisterten Künstlerseele fordert, zu vertonen. Das wäre Unwahrheit gewesen und unwahrhaftig wollte Reger nicht sein, dazu war er eine zu offene und ehrliche Natur; das überließ er jenen Krämerseelen, die um des schnöden Mammons, um des Honorars willen Kirchenmusik schreiben, und zwar an Kirchenmusik schreiben, was nur immer ein gewinnsüchtiger Verleger von ihnen wünscht, gleichviel ob es ihrer Herzensüberzeugung entspricht oder nicht. Und doch — wie psychologisch wahr muten uns wiederum seine obengenannten Marienlieder an, wenn wir seine obigen, gleichsam *sub specie aeternitatis* gesprochenen Worte bedenken: „ . . wenn ich auch nie meinen Glauben betätigte, so betete ich doch von Zeit zu Zeit ein *Ave Maria* . . ."

Ob es zu bedauern ist, daß Max Reger nicht als katholischer Kirchenmusiker schuf? Eine schwierige Frage. Wir wissen, daß schon über den weltlichen Komponisten

Digitized by Google

Reger die Meinungen sehr geteilt sind. Ich will hier mit Professor Wolfrum (Gedächtnisrede am Sarge Max Regers) gar nicht von den „zöpfischen Zeremonienmeistern unserer musikalischen Kunst" sprechen, von denen Reger „häufig so gar nicht recht ernst genommen wurde", auch nicht von jenen, denen „das Herz durch kleinliches Parteigetriebe verriegelt und das Auge geblendet war", sondern nur von jenen, die in dem Künstler „den großen deutschen Meister verehren, würdig an die Seite Johann Seb. Bachs gestellt zu werden". Auch sie bedauern, „daß das Schaffen des großen Meisters da endete, wo es einen letzten Aufstieg zu dauernder Abklärung und höchster Vollendung begann" (Professor Nagel in seiner Rede auf Max Reger, gehalten in der öffentlichen Trauerfeier im K. Konservatorium zu Stuttgart am 30. Mai), daß Reger als ein „Werdender" gestorben sei.[1] Wenn also der Künstler als weltlicher Komponist bereits der Mit- und Nachwelt ein „Problem" ist, um wie viel mehr würde es der Kirchenmusiker Reger gewesen sein? Schon aus dem oben zitierten Opus 61 des Zwanzigjährigen, dann aus seinen geistlichen Liedern und besonders aus seinen Orgelkompositionen läßt sich das *„ex ungue leonem"* wohl erkennen und ahnen, wohin ihn der Weg geführt hätte, ihn, den „Revolutionär" mit seiner „phänomenalen Kontrapunktik und der aufs höchste Maß gebrachten Harmonik". Und so mag sich auf die obige Frage ein jeder selbst die Antwort geben.

Das Interesse des Organisten wird besonders der Orgelkomponist Reger finden. Wenn auch die Behauptung Hermann Kellers in seinem lesenswerten, mit Notenbeispielen versehenen Aufsatz „Max Regers Orgelwerke" (Reger-Gedächtnisheft, Neue Musikzeitung, Stuttgart): „Reger sei der erste große Orgelkomponist seit Bach", übertrieben ist, so gebührt dem Meister doch sicherlich einer der ersten Plätze in der Orgelliteratur aller Zeiten und es mag deshalb eine chronologische Übersicht der Orgelwerke, die wir im Nachfolgenden nach dem oben zitierten Aufsatze geben, willkommen sein:

„Als erste Veröffentlichungen für Orgel erschienen kleine Stücke, Op. 7, und eine Suite in *E-Moll,* Op. 16, bei Augener (jetzt Schott, Mainz), die — wie überhaupt der Reger unter Op. 20 — für uns belanglos sind.

Aber die nächsten beiden Op. 27 und 29 (bei Forberg, Leipzig) zeigen schon die Klaue des Löwen: eine (dem jungen Richard Strauß gewidmete!) Fantasie und Fuge *C-Moll,* die in der Fantasie schon ganz den späteren typischen Orgelstil Regers zeigt: improvisatorische Zweiunddreißigstel-Läufe, breit gelagerte Akkordmassen, kleine, geheimnisvolle Zwischensätzchen im *pp,* eine raffinierte Ausnützung der drei Manuale, die nur der Spieler selbst zu ermessen vermag, und Anwendung aller nur möglichen Verdoppelungen in Händen und Füßen im *f.* Die Fuge ist noch „konservativ" und vermag nicht durchweg zu interessieren. Noch bedeutender für Regers Entwickelung ist Op. 27: die verhältnismäßig viel gespielte Fantasie über „Ein' feste Burg".[2] Damit hat Reger eigentlich seinen Ruf als Orgelkomponist begründet. Da so ziemlich jeder Organist den Lutherchoral „bearbeitet" hatte, so hatte man Vergleichsmaterial genug, um über die rücksichtslose Kühnheit von Regers Illustration zu erschrecken oder sich zu freuen — je nachdem. Im ersten Vers liegt der Choral *(D-Dur)* in der Mittelstimme, von oben und unten von Sechzehntelfiguren im *ff* umbrandet und durch Einsätze des Chorals Org. Pleno in *B-Dur* unterbrochen. Noch drastischer schildert der dritte Vers die „Welt voll Teufel"; als *cantus firmus* im eigentlichsten Sinne behauptet sich der Choral im Pedal (Doppelpedal!), während im Manual alle Höllengeister losgelassen scheinen.

Nun tritt Reger in Verbindung mit dem Aiblschen Verlag in München (der später von der Wiener Universaledition aufgekauft wurde, und in dem bekanntlich auch eine ganze Reihe Werke des jüngeren Strauß erschienen sind) und damit in eine Epoche früher Meisterschaft, die er auf der Orgel mit den Op. 40 und 52 erreicht (im Klavier

[1] Angesichts dieser Ansichten mag die Beantwortung der gleichen Frage (in den oben zitierten „Stimmen der Zeit") etwas überraschen, wo es heißt: „Kann man bei Reger von vernichteten Zukunftshoffnungen sprechen? Kaum. Denn Reger hätte bei seinem starken Produktionstrieb gewiß noch vieles geschrieben, aber dieses Viele hätte sein Bild nicht mehr wesentlich ändern können."

[2] Dieselbe ist, wie mir ein Onkel Regers, Herr Oberlehrer a. D. Roll, — früher in Erbendorf, jetzt in Regensburg — mitteilt, in Erbendorf entstanden.

Digitized by Google

erst mit den Bach-Variationen, Op. 81, im Orchester und in der Kammermusik noch später). Marksteine auf dem Wege dahin sind die Choralfantasie, Op. 30, „Freu' dich sehr, o meine Seele", eines der innigsten und empfindungstiefsten Werke Regers, und die erste Sonate *Fis-Moll*, Op. 33, als Ganzes von geringerer Bedeutung; dann aber ist ein erster Gipfel erklommen mit der herrlichen Fantasie und Fuge Op. 40, Nr. 1, über „Wie schön leucht't uns der Morgenstern", der ich mindestens hundert Jahre Unsterblichkeit geben möchte, und die für mich das Schönste bedeutet, was die Orgelliteratur seit Bach besitzt! Wie Reger nach einer Nacht und Grauen schildernden *Es-Moll*-Einleitung den Choral im *pp* einführt, wie er den Bilderreichtum des Nicolaischen Textes ins Musikalische überträgt, das hier anzuführen würde zu weit führen.

Nicht ganz auf dieser Höhe steht Op. 40, Nr. 2: Fantasie über „Straf' mich nicht in deinem Zorn", dagegen erhebt sich das nächste Orgelopus wieder zu Riesengröße: die berühmte Fantasie und Fuge über *B-A-C-H*, Op. 46. Diese vier Noten, die immer wieder die Komponisten in ihren Bann gezogen haben! Man denke an Schumann, Liszt! Stärker aber hat keiner das magische Quadrat zu bannen vermocht als Reger, der in der Fantasie das „Symbol" zu unerhörten Kombinationen verbindet.

Leider steht die Fuge nicht auf derselben Höhe; sie ist in einer einzigen großen Steigerung von Stärke und Zeitmaß angelegt, die nur äußerlich wirkt; dazu kommt, daß Reger, so streng er gegen sich und seine Schüler im Verbot reiner Quinten- und Oktavenparallelen war, ebenso tolerant war im Durchlassen sogen. Akzentoktaven, und wo daher in der Vereinigung der beiden Themen der Fuge mehrfach zwei solche Stimmen miteinander laufen.

Als Intermezzo in Regers Schaffen kann Op. 47: sechs Trios gelten; ihnen folgt aber gleich sein größtes Orgelopus, die drei Choralfantasien, Op. 52, über „Alle Menschen müssen sterben", „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und „Halleluja, Gott zu loben" (alles bei Aibl, bezw. Univ.-Ed.). Sie übertreffen das jüngere Op. 40 noch in ihren Ausdrucksmitteln, namentlich die zweite ist eines der berühmtesten Orgelwerke Regers geworden. Die Überschwenglichkeit des Nicolaischen Kirchenliedes lag Reger ganz besonders; er schwelgt in der Ausmalung der religiösen Ekstase.

Es folgen Op. 56 und 57 (Aibl): fünf kleinere Präludien und Fugen (in zwei Heften) und die erwähnte große „symphonische Fantasie und Fuge", zu der Reger *Dantes Divina Commedia* die Anregung gegeben haben soll; Op. 59 (Peters), zehn meist dankbare kleine Stimmungsbilder in zwei Heften, darunter das in verklärte Schönheit getauchte *Benedictus*.

Bei Leuckart erscheinen als Op. 60 die zweite hochbedeutende Sonate *D-Moll* und Op. 63, drei Hefte „Monologe" betitelter, meist schwierigerer Stücke, unter denen die „Introduktion und Passacaglia" *F-Moll* als eines der schönsten und wirkungsvollsten Variationenwerke Regers gelten darf.

Als Op. 65 erschienen wieder bei Peters zwei Hefte kleinerer Stücke, als Op. 67 (Lauterbach & Kuhn, seit 1908 in den Besitz von Bote & Bock in Berlin übergegangen) drei Hefte Choralvorspiele mittlerer Schwierigkeit zu den gebräuchlichsten evangelischen Chorälen; sie geben einen neuen Beweis von Regers müheloser Beherrschung kontrapunktischer Formen.

Op. 69 sind wieder kleine Stücke, Op. 73 die bereits erwähnten, enorm schwierigen Variationen über ein Originalthema (beides Lauterbach & Kuhn) — und damit schließt für Reger die Epoche, in der ihm die Orgel das Hauptinstrument gewesen ist. Er wendet sich nun mit Nachdruck dem Klavier, der Kammermusik, dem Orchester zu, und für Orgel fallen nur noch kleinere Arbeiten ab: einige Choralvorspiele, Op. 79b (Langensalza, Beyer), zwei Hefte Stücke, Op. 80 (Peters), vier Präludien und Fugen, Op. 85 (ebenda), eine Suite *G-Moll*, Op. 92 (Forberg), und dann nach auffallend langer Pause zur Einweihung der neuen Riesenorgel in der Breslauer Festhalle (1913 durch Straube) eine Introduktion, Passacaglia und Fuge, Op. 127 in *E-Moll*, für die ich mich ebensowenig erwärmen kann, wie für die Stücke Op. 129 (beides bei Bote & Bock). Fast scheint es, als hätte sich Reger für sein altes Lieblingsinstrument ausgeschrieben, da

Digitized by Google

bringen ihm die Meininger Jahre als Frucht Abklärung und Vereinfachung, und zugleich seelische Vertiefung; dafür zeugen seine letzten Orgelwerke: dreißig kleine Choralvorspiele (Op. 135a), die oft nicht mehr als eine bescheidene Umkleidung des Chorals geben, und als Op. 145 (bei Oppenheimer, Hameln) sieben Stücke, „Trauerode", „Dankpsalm", „Weihnachten", „Passion", Ostern", „Pfingsten" und „Siegesfeier" überschrieben, alle darin gleich, daß sie mit einem Choral ausklingen, der vorher durch eine stimmungstiefe Fantasie vorbereitet wird. Dieses Opus möchte ich allen Orgelspielern dringend empfehlen; es zeigt am deutlichsten die Bahn, die Reger weiter beschritten hätte, und was hätten wir da noch von ihm erwarten dürfen!

Als Op. 135b soll in diesen Tagen bei Simrock als letztes Orgelwerk, eine Fantasie und Fuge *D-Moll* erscheinen. Sie ist „Meister Richard Strauß in besonderer Verehrung gewidmet" und im alten zyklopischen Phantasienstil Regers aufgebaut.

Der Vollständigkeit halber seien noch einige Werke ohne Opuszahl erwähnt: die dankbare und nicht schwere Passacaglia *D-Moll* (Breitkopf & Härtel) — ursprünglich für ein Orgelalbum komponiert, in dem sie sich unter all der braven Organistenmusik ganz verboten ausnimmt —, eine Verarbeitung von „Heil dir, im Siegerkranz" (Univers.-Ed.), ein *Gis-Moll*-Präludium und Fuge (Junne) u. a. m. Wichtiger sind die vortrefflichen Übertragungen Regers: fünf Hefte „Ausgewählte Klavierwerke von Bach für Orgel" (Univers.-Ed.), die zugleich die beste Einführung in Regers Bach-Stil geben können, ferner eine Orgelbegleitung zu vierzehn geistlichen Liedern Hugo Wolfs (Peters), und eine zu Unterrichtszwecken verfertigte Ausarbeitung der Bachschen zweistimmigen Inventionen zu dreistimmigen Sätzen."

Für den katholischen Organisten, der zu Studienzwecken Reger kennen lernen will, empfiehlt es sich, zuerst an der Hand der einfacheren Werke sich mit dem Stile des Meisters vertraut zu machen und dann allmählich zu den schwierigeren überzugehen. Zu den ersteren zählen vor allem die kleinen Choralvorspiele Op. 79b und Op. 135a, welche keine besonderen Schwierigkeiten bieten, dann die Nummern 3, 4 und 6 aus Op. 145, seinem letzten Orgelwerke, und die großenteils nur eine mittlere Technik erfordernden 52 Choralvorspiele Op. 67. Zur Übung im Triospiel seien besonders die 6 Trios Op. 47 und das Pastorale aus Op. 59 empfohlen. Den Übergang zu den schwierigeren Werken können dann die 5 Präludien und Fugen Op. 56 und die „Introduktion und Passacaglia" (Breitkopf & Härtel) bilden.

Selbst ein bedeutender Meister, ignorierte übrigens Reger auch das Schaffen anderer nicht, sondern zeigte vielmehr in wohltuendster Weise warmes, aufrichtiges Interesse für die übrige zeitgenössische Produktion auf diesem Gebiete. Aus Briefen und Rezensionen, die er gelegentlich schrieb, geht hervor, welch anerkennende Worte gerechter Würdigung er für Werke neuerer Orgelkomponisten finden konnte, wenn er vom Werte dieser Arbeiten überzeugt war, selbst wenn ihr Schöpfer sich anderer Ausdrucksformen als der seinen, bediente. So schrieb er z. B. unterm 26. Nov. 1900 an Joseph Renner jun.: „Vor einigen Tagen lernte ich Ihre *G-Moll*-Sonate (Op. 29) für Orgel kennen; nachdem ich mir nun das Werk durchgespielt, mehrmals sehr genau durchgespielt habe, drängt es mich, Ihnen meine aufrichtige Freude über dies schöne Werk mitzuteilen. Es ist dies durchweg interessante, nie erlahmende, echte Orgelmusik, wie sie heutzutage leider immer seltener geschrieben wird. . . . Der erste Satz ist ganz famos, hat mir sehr gefallen; ebenso die Romanze, in der Sie der Gefahr des ‚zuweichlichwerdens' sehr gut entronnen sind und welcher Satz sehr schön klingen muß. Am besten gefällt mir die ausgezeichnete Fuge; es leben nicht viele Komponisten, die Ihnen diese Fuge nachschreiben; besonderen Respekt habe ich da vor einigen Engführungen, die mir viel inniges Vergnügen machten!" Und ähnlich über dessen *C-Moll*-Sonate (Op. 45) in der „Allgemeinen Musikzeitung" (Berlin) und in der „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst" (Göttingen).

Daß sich Reger der Kompliziertheit seiner Werke — sowohl in harmonischer als auch in technischer Hinsicht — vollkommen bewußt war, geht ferner aus einem Briefe an den gleichen Komponisten vom 18. Dez. 1900 hervor, in welchem er in bezug auf die Fantasie und Fuge über Bach, Op. 46, einem seiner berühmtesten Orgelwerke, sagt:

Digitized by Google

„Ich bin gespannt, was Sie zu dem Werke sagen; ich bin darin bis an die äußerste Grenze der harmonischen und technischen Möglichkeit gegangen."

Alle Anzeichen deuteten jedoch darauf hin, daß Reger, — und zwar nicht nur in seinen Orgelwerken, — allmählich von der überkomplizierten Schreibweise seiner früheren Zeit abkommen und in ruhigeren Jahren, Sturm und Drang endlich überwindend, auch in ruhigere, gemäßigtere Bahnen einlenken wollte. Um so mehr bleibt zu bedauern, daß es ihm nicht gegönnt war, auf dem Wege weiterzuschreiten, den er mit seinem letzten Orgelwerke, dem prächtigen Op. 145, betrat, das meisterliche, von allen Schlacken freie Faktur mit tiefstem, seelischen Ausdrucke verbindet. Stücke, wie Op. 145 Nr. 3, 4 und 5 gehören zum Wertvollsten, inhaltlich und formell Bedeutendsten, was die neueste Orgelliteratur aufzuweisen hat, und an diese und ähnliche Stücke wird man vor allem denken, wenn der junge katholische Organist mit dem Regerschen Schaffen sich vertraut machen will. K. W.

Franz Feuchtinger, Kassier des Allg. Cäcilienvereins †. Der Tod hält nicht nur auf dem Schlachtfelde, sondern auch in den Reihen der Mitglieder des Allgem. Cäcilienvereins reiche Ernte, wie die nachfolgenden Todesnachrichten beweisen. Der „Regensburger Anzeiger" bringt über den Heimgang des tüchtigen und sympathischen Mannes in seiner Nr. 273 vom 31. Mai folgende Nachricht:

„Gestern abends gegen 8 Uhr wurde ein angesehener, namentlich in musikalischen Kreisen bekannter Bürger hiesiger Stadt, Herr Franz Feuchtinger, Inhaber der Bößeneckerschen Musikalienhandlung auf dem Heimweg von seinem Geschäfte durch die Allee beim Keplerdenkmal von einem Schlaganfall betroffen, dem er nach wenigen Minuten erlag. Der Verblichene erreichte ein Alter von 58 Jahren."

Und über die Beerdigung am 1. Juni schreibt das gleiche Blatt: „Gestern nachmittag 4 ½ Uhr wurde unter zahlreicher Beteiligung von Leidtragenden die irdische Hülle des so rasch und unerwartet aus dem Leben geschiedenen Herrn Franz Feuchtinger, Inhabers der Bößeneckerschen Musikalienhandlung auf dem kathol. Friedhofe unterer Stadt der geweihten Erde übergeben. Der amtierende Geistliche hob in seinem warm gehaltenen Nachrufe die Geschäftstüchtigkeit des Verstorbenen hervor, der seinen Angehörigen ein liebevoller Gatte und treubesorgter Vater war und seinen religiösen Pflichten in der gewissenhaftesten Weise nachgekommen ist. Mit den üblichen Gebeten schloß die offizielle Trauerfeierlichkeit. Hochw. Herr Dr. Weinmann, Direktor der Kirchenmusikschule, legte unter einem ehrenden Nachrufe einen herrlichen Kranz im Namen des deutschen Cäcilienvereins am Grabe seines langjährigen und musterhaften Kassiers nieder." R. I. P.

Johann Höllwarth †. Das Juniheft des Cäcilienvereinsorgans meldet unterm 14. Juni aus Brixen: „Einen überaus edlen Priester und Kirchenmusiker haben wir heute hier zu Grabe getragen, — den verstorbenen Fürstb. Geistl. Rat und Dombenefiziaten hochw. Herrn Johann Höllwarth. Er war geboren in Schwaz als Sohn eines Privatbeamten am 10. Februar 1852, machte seine Gymnasial- und theologischen Studien zu Brixen, diente lange Jahre in der Landseelsorge wurde dann auf ein Benefizium am hiesigen Dom investiert am 18. November 1907. Für seine verschiedenen großen Verdienste wurde er vom Hochwürdigsten Fürstbischof mit der Würde eines Geistl. Rates bekleidet. — Von seinen Verdiensten sind diejenigen, die er sich um die Reform der Kirchenmusik erworben, wahrlich nicht die geringsten. Nicht nur übte er als tüchtiger Singlehrer auf mehrere Landchöre einen nachhaltigen Einfluß aus, er ist auch als Komponist für kleinere Chöre wiederholt in die Öffentlichkeit getreten. Seine kleinen Sachen (u. a. vier leichte Messen, *Te Deum*, Segensgesänge, Lieder) fanden weite Verbreitung besonders bei den Landchören und stifteten dort viel Gutes durch Verdrängung vielen unwürdigen Zeuges. Sie sind meist erschienen bei Joh. Groß in Innsbruck und sind auch im Vereinskataloge des Cäcilienvereins aufgenommen. Sind sie auch zumeist für schwache Kräfte berechnet, so sind sie doch durchwegs korrekt, wohlklingend und würdig und so manchen Stückes haben sich auch höher stehende Chöre nicht zu schämen. Der edle Verstorbene sei dem frommen Gedenken der Cäcilienvereinsmitglieder empfohlen."

Während meiner theologischen Studien an der Universität Innsbruck bin ich mit dem damaligen Beneficiaten von Matrei öfters zusammengekommen und habe mich an dem edlen Priester stets erbaut und in dem gemütvollen Mann einen warmen Freund gefunden. Seine Kompositionen verdienen in der Tat die Beachtung der kirchenmusikalischen Kreise. Wer z. B. sein festliches *Te Deum* in *B-Dur* für 4stg. gemischten Chor mit Orgel und 4 Blechinstrumenten (Innsbruck, Joh. Groß, IX. Lieferung von „Leicht ausführbare Kirchenmusikalien von Johann Höllwarth") zur Aufführung bringt, wird es sicher nicht bereuen. Es ist schade, daß diese besonders mit Blechbegleitung äußerst wirkungsvolle Komposition nicht mehr bekannt ist; ich habe dieselbe wiederholt aufgeführt und möchte sie unseren kleinen und größeren Pfarrkirchenchören warm empfehlen. Möge der Verstorbene ruhen im Frieden! K. W.

Digitized by Google

Gustav Schweitzer †

Am 12. Mai d. Js. starb in Freiburg i. Br. der H. H. Dompräbendar Msgr. Gustav Schweitzer, Domkapellmeister an Unserer Lieben Frauen Münster, nachdem er mehr wie fünfzig Jahre sein musikalisches Können und Wissen in den Dienst der heiligen Musik am hiesigen Dome gestellt hatte. Derselbe war am 15. April 1847 zu Walldürn geboren und kam mit dreizehneinhalb Jahren an das Lyzeum zu Freiburg. Hier hatte er unter Leitung seines geistlichen Bruders Johannes Gelegenheit, die Musik aufs eifrigste zu pflegen. 1871 zum Priester geweiht, wurde er seinem, im Jahre 1868 zum Domkapellmeister ernannten Bruder, der aber viel leidend war, zur Hilfe beigegeben. In diesen Jahren wirkte Gustav Schweitzer als Lehrer an der neu gegründeten Musikschule und als stellvertretender Leiter der Domkapelle, an deren Reorganisation er zusammen mit seinem Bruder Johannes eifrig tätig war. Nach dem Tode seines Bruders Johannes († 2. Febr. 1882) wurde Gustav als dessen Nachfolger bestimmt. In den Kreisen der Fachmusiker galt er als tüchtiger Kapellmeister, dessen Dirigentenstab man sich gerne anvertraute; den Mitgliedern der Domkapelle war er trotz seines energischen Auftretens in Probe und Aufführungen ein liebevoller Freund, dem sie mit aller Hingebung vertrauten. Daß auch das Volk an seinen Leistungen Gefallen fand, das zeigte sich besonders an hohen Festtagen, wenn die weiten Hallen des Domes Kopf an Kopf dicht gedrängt gefüllt waren und alle aufmerksam den weihevollen Klängen der Domkapelle lauschten. Neben den alten Klassikern ließ er auch unsere neueren Meister (Haller, Mitterer, Rheinberger, Filke, Goller, Weirich, Pembauer usw.) vielfach zu Wort kommen. Als Komponist ist er in der breiten Öffentlichkeit nicht viel bekannt geworden, da nur wenige seiner Werke im Druck erschienen. Seine in gutem Kontrapunkt geschriebene Messe: *„Omnes de Saba venient"* zeigt, daß er diese Stilart mit Sicherheit beherrschte. Eine Reihe größerer Gelegenheitskompositionen für großes Orchester bei verschiedenen Festlichkeiten und Serenaden anläßlich der Inthronisation von Bischöfen usw., in kurzer Zeit zu Papier und zur Aufführung gebracht, geben den Beweis dafür, daß musikalische Erfindungsgabe, Beherrschung des Gesang- und Instrumentalsatzes ihm reichlich zu Gebote standen. Als Erzbischöflicher Orgelbauinspektor war er eifrig darauf bedacht nur gute Werke in seinem Bezirke zu dulden, die musikalisch und technisch den Anforderungen unserer Zeit entsprachen und sein treffendes fachmännisches Urteil, sowie seine erprobten Vorschläge waren auch von seiten der Orgelbauer und Glockengießer sehr geschätzt.

Mit derselben Gewissenhaftigkeit und Geschicklichkeit mit der er sein Amt als Domkapellmeister ausübte, hat er auch seine Pflicht als Seelsorger erfüllt. Besonders als Beichtvater war er sehr in Anspruch genommen und für Bedrängte und Notleidende hatte er stets einen liebevollen guten Rat und eine offene milde Hand. Seine Verdienste um die Seelsorge und um die *Musica sacra* fanden auch Anerkennung von seiten seines Erzbischofes, der von einer Romreise zurückkehrend ihm die Ernennung zum Päpstlichen Geheimkämmerer mitbringen konnte, wie ihn auch Seine Königl. Hoheit der Großherzog durch Verleihung des Ritterkreuzes I. Klasse vom Zähringer Löwen auszeichnete.

Am 5. Januar 1914 warf ihn ein Schlaganfall, der eine rechtsseitige Lähmung zur Folge hatte, aufs Krankenlager. Aber auch in den Tagen seiner Leiden waren die Aufführungen des Domchors seine stete Sorge, bis ihn erneute schwere Erkrankung am 12. Mai d. Js. aus diesem Leben abrief. Mit ihm sinkt ein edles Priesterleben ins Grab, das sich der Sache der heiligen Musik und dem Wohle der Mitmenschen opfernd Großes geleistet hat. Möge die Himmelskönigin, in deren Monat er aus dieser Zeitlichkeit schied, und zu deren Lob er so viel komponiert, gesungen und dirigiert hat, ihrem Kapellmeister an Unserer Lieben Frauen Münster eine liebevolle Fürsprecherin beim König der Glorie sein! R. I. P.

P. S. Soeben trifft die Nachricht ein, daß der Neffe des Verstorbenen, Hochw. Herr Karl Schweitzer, Erzb. Dekan in Müllheim (Baden), der 1898 Schüler unserer Kirchenmusikschule war, zum Nachfolger seines Onkels als Domkapellmeister ernannt wurde. Unsere herzlichsten Glück- und Segenswünsche: *„Ad multos annos!"* K. W.

Digitized by Google

Der 42. Kursus an der Kirchenmusikschule Regensburg

fand am 12. Juli seinen Abschluß. Wie die beiden vorhergehenden Kurse, stand auch dieser im Zeichen des Krieges, der sich nicht nur in der geringeren Zahl der Studierenden bemerkbar machte, sondern sich bereits auch dem einen oder andern der Eleven in seiner rauhesten Gestalt zu erkennen gegeben hatte; so konnte einer unserer Schüler — ein Domvikar aus Tarnow in Galizien — erzählen, was es heißt, sechs Monate unter russischer Herrschaft gelebt zu haben. Die Gesamtzahl der Eleven betrug im Wintersemester, das am 18. Oktober seinen Anfang nahm, zehn Studierende: fünf Priester und fünf Laien aus verschiedenen Diözesen Deutschlands und Österreichs. Von den letzteren mußte einer wegen Krankheit an Weihnachten die Anstalt verlassen, die anderen requirierte mit Ausnahme eines ausgedienten Soldaten kurz vor Schluß des Kurses die Militärbehörde. Mit Dank sei jedoch hervorgehoben, daß drei Eleven auf das Ansuchen der Direktion durch das Entgegenkommen des K. Generalkommandos bis nach Schluß des Examens zurückgestellt wurden und einer derselben vom K. K. Landesverteidigungsministerium in Wien von seinem Regiment zur Reifeprüfung Urlaub erhielt, so daß sämtliche Eleven ihr Ziel erreichten.

Der Unterrichtsbetrieb während des Jahres nahm seinen herkömmlichen Verlauf, ja die geringere Schülerzahl ermöglichte es dem Lehrerkollegium sich eingehender mit dem einzelnen zu beschäftigen, was sich besonders in den praktischen Fächern Orgel, Dirigieren und Gesang — den Hauptfächern unserer Schule — in deutlicher Weise bemerkbar machte. So erreichte Herr Domorganist Prof. Renner in seiner unermüdlichen Lehrtätigkeit Erfolge, die weit über das Ziel eines zweisemestrigen Kurses hinausgingen, was auch das Prüfungsspiel erwies, bei dem außer dem liturgischen Orgelspiel fast nur klassische Werke zum Vortrag kamen (fünf Kompositionen von Joh. Seb. Bach, zwei von Rheinberger, eine von Reger, eine von Renner). Ebenso erfolgreich war die intensive Arbeit des Herrn Domkapellmeisters, Geistl. Rat Engelhart. Um die schöne Liturgie im Regensburger Dome während der Kriegszeit auch im Gesange aufrecht zu erhalten, wurden die Eleven verpflichtet bei allen Verrichtungen daselbst mitzuwirken und die zum Militärdienste eingezogenen Herren Alumnen als Sänger zu ersetzen. Infolgedessen hielt Herr Domkapellmeister fast alle Proben mit den Singknaben des Domchors gemeinsam mit den Herren Eleven in der Kirchenmusikschule ab, so daß sich die auf dem Lehrplan hiefür angesetzte wöchentliche Stundenzahl für Gesangmethode und Dirigieren fast verdoppelte, damit freilich auch die Mühe und Arbeit auf beiden Seiten, aber auch die Fortschritte und Kenntnisse. Ein Teil der reichen Literatur, speziell der altklassischen des Palestrina-Stils, welche die Eleven hiebei aus eigener Anschauung und Tätigkeit kennen lernten, wurde seiner Zeit bereits in der *„Musica Sacra"* (49. Jahrg. 1916, Maiheft S. 70 und Juni/Juli-Heft S. 88) veröffentlicht. Herrn Domkapellmeister Engelhart sei auch an dieser Stelle für den geistigen Gewinn, den die Eleven aus dieser einzigartigen, innigen Verbindung von Domchor und Kirchenmusikschule zogen, der wärmste Dank der Schule ausgesprochen. Zu diesen gemeinsamen kirchlichen Verrichtungen kamen dann noch diejenigen Ämter und Andachten, bei denen die Studierenden unter Leitung des Direktors im Verein mit dem Kirchenchor des Kgl. Neuen Gymnasiums oder allein sich als Dirigenten, Organisten oder Sänger in unserer Cäcilienkirche betätigten; freilich machte sich in letzterem Falle die kleine Zahl der Eleven stark fühlbar und es konnten der Stimmenzahl nach im allgemeinen nur recht bescheidene Kompositionen zur Aufführung kommen. Die besonderen Hochfeste im Kranze des Kirchenjahres, wie z. B. das Patroziniumsfest der heiligen Cäcilia wurden gemeinsam mit dem Domchor ebenfalls in der Cäcilienkirche begangen; die Abhaltung des Gottesdienstes durch Seine Bischöfl. Exzellenz, Dr. Antonius von Henle, der als Protektor unserer Schule dieselbe nachher mit seinem hohen Besuche beehrte, gestaltete den Cäcilientag besonders feierlich.

Daß bei allen diesen kirchlichen Verrichtungen der Gregorianische Choral nach der *Editio Vaticana* gesungen wurde und eine besondere Pflege im theoretischen Unterricht wie in der Praxis erfuhr, braucht wohl nicht eigens betont zu werden; ebenso hatten die Studierenden hinreichende Gelegenheit die Werke der Kirchenkomponisten der Gegenwart kennen zu lernen, auch die kirchliche Instrumentalmusik blieb ihnen durch Aufführungen des Kirchenchores von St. Emmeram bei den sog. Fürstenämtern nicht verschlossen. Eine wertvolle Ergänzung zu diesen praktischen Aufführungen bildete die Musikbibliothek der Kirchenmusikschule, auf deren viele tausend Nummern umfassende Bestände die Studierenden in den Vorlesungen über Geschichte der Kirchenmusik zur Vergleichung und zu eigenem weiteren Studium immer wieder hingewiesen wurden. Ziel und Gipfelpunkt bei allem blieb aber stets das liturgische Moment, der Gehorsam gegen die Gesetze der Kirche, wie sie sich im *Motu proprio* Pius' X. niedergelegt finden, eine Forderung, die der Direktor besonders zu betonen nicht müde wurde.

Die schriftliche Schlußprüfung fand vom 1.—8. Juli statt; die mündliche (praktische) am 12. Juli. Zu letzterer hatte das Kgl. Staatsministerium den Professor an der Kgl. Akademie der Tonkunst in München, Herrn Eberhard Schwickerath, abgeordnet, der als Kgl. Kommissär auch die Absolutorialzeugnisse mitunterzeichnete. Die sämtlichen neun Eleven, welche sich der Prüfung unterzogen, bestanden dieselbe mit Erfolg. Die hohe Anerkennung, welche bei dieser Gelegenheit der Kgl. Ministerialkommissär den Leistungen in den praktischen Fächern, Orgel, Dirigieren und Gesang aussprach, ist der Schule ein sicheres und freudiges Unterpfand, daß sie nicht umsonst gearbeitet und ein neuer Ansporn zu weiterem Schaffen auf dem Gebiete der *Musica sacra*. Und diese intensive Arbeit ist um so notwendiger, als unsere kirchenmusikalische Gegenwart immermehr abzuweichen droht von dem wahren liturgischen Geiste

Digitized by Google

und Ideale der Kirchenmusik, wie es die führenden Männer der kirchenmusikalischen Restauration um die Mitte des 19. Jahrhunderts zur Ausprägung brachten, ein Proske, Mettenleiter, Schrems, Haberl, Haller, um nur sie zu nennen.

Nachdem am letzten Sonntage nochmals die Klänge von Palestrinas *Missa „Papae Marcelli"* erklungen waren, bildete am 13. Juli das Donnerstagamt im hohen Dome den Schlußgottesdienst der Schule; die prächtige fünfstimmige Heinrichs-Messe unseres als Lehrer wie als Komponist gleich unvergeßlichen Meisters Haller war die letzte gemeinsame kirchliche Aufführung von Domchor und Kirchenmusikschule. Daran reihte sich im Hörsaal der Anstalt die Verteilung der Absolutorialzeugnisse an die Herren Eleven und — ein Jahr, reich an Arbeit, Mühen und Sorgen, aber auch, wie wir zuversichtlich hoffen, an praktischen Erfolgen war vorüber.

Der 43. Kursus beginnt in herkömmlicher Weise am 17. Oktober 1916. Anmeldungen hiezu sind baldigst an die Direktion, die auf Verlangen den Prospekt der Anstalt versendet, zu richten.

Regensburg im Juli 1916

Dr. Karl Weinmann,
Direktor der Kirchenmusikschule

Musikalische Rundschau

Johann Sebastian Bach in der Walhalla. Gemeint ist mit dieser „Walhalla" natürlich der marmorne, dem Parthenon nachgebildete und von König Ludwig I. erbaute Ruhmestempel bei Regensburg und nicht die „Walhalla" der nordischen Mythologie, der Göttersaal Odins. Ich habe Grund dies eigens zu betonen, da anläßlich der Aufnahme der Büste Richard Wagners in die gleiche Walhalla der Bericht hierüber in der *„Musica Sacra"* und besonders das Gedicht unserer zeitgenössischen, bekannten katholischen Dichterin M. Herbert „Richard Wagners Einzug in Walhalla" (46. Jahrg. 1913, Juni-Heft) von einem Ehrendomherrn in Sp. — er ist inzwischen in die Ewigkeit hinübergegangen — beanstandet wurde. Also in der steinernen Walhalla bei Regensburg ist die Büste Joh. Seb. Bachs aufgestellt worden, und zwar im Gegensatz zu der damaligen imposanten Richard Wagnerfeier in aller Stille, ohne die geringste Feierlichkeit und ohne alle Einladungen, — der Krieg zeigte auch hier seine Wirkungen. Doch vielleicht entspricht gerade diese feierliche und ernste Ruhe, losgelöst von dem Festesjubel und -trubel der früheren Zeit, der stillen Größe des Leipziger Thomaskantors am besten, und die Hauptsache dabei ist und bleibt, daß Joh. Seb. Bach den längst verdienten Ehrenplatz in diesem Ruhmestempel deutscher Fürsten im Reiche des Geistes und der Kunst nunmehr auf Anordnung des Bayernkönigs Ludwig III. erhalten hat. Noch 1913, bei der erwähnten Richard Wagnerfeier, mußte ich im obigen Berichte (S. 135) schreiben: „Neben Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Händel ist Richard Wagner in dem Ehrentempel der einzige Vertreter der Musik, denn andere ragende deutsche Tonheroen wie Karl Maria von Weber, Joh. Seb. Bach usw. harren noch der Aufnahme." Möge nun eine kurze Notiz über die Aufnahme der Büste aus dem „Regensburger Anzeiger" (vom 14. Juli 1916, Nr. 348) folgen, die sich bemüht, hauptsächlich die „Rangordnung" festzusetzen:

„In der Walhalla ist nunmehr die Büste des größten deutschen Tondichters, Johann Sebastian Bach, aufgestellt worden. Sie ist ein Meisterwerk von der Hand des Bildhauers Professor Friedrich Behn in München, dem der Auftrag zur Ausführung der Büste von Seiner Majestät dem König kurz vor Kriegsausbruch im Juni 1914 erteilt worden war. Mit Rücksicht auf die Kriegszeit wurde von einer feierlichen Enthüllung abgesehen. Für die Wahl des Platzes der Büste, die gleich den übrigen im weißem Marmor ausgeführt ist, war die Willensmeinung des erhabenen Schöpfers der Walhalla, Weiland Seiner Majestät König Ludwig I., entscheidend, die er mit den Worten ausgedrückt hat:

‚Gleichheit besteht in Walhalla; hebt doch der Tod jeden irdischen Unterschied auf! Die Stelle in ihr wird durch die Zeit des Eintritts in die Ewigkeit bestimmt.'

Bach, geboren am 21. März 1685 zu Eisenach, ist am 28. Juli 1750 zu Leipzig gestorben. Seine Büste hatte demnach die Stelle zwischen der des berühmten Arztes Hermann Boerhaave, gestorben 1738 und des Marschalls Grafen Moritz von Sachsen, gestorben 30. November 1750 auf der oberen Büstenbank der Ostwand zu erhalten. Alle folgenden mußten um eine Stelle weiter vorrücken, so daß nunmehr die Büste Richard Wagners als erste die künftige Büstenreihe auf der unteren Büstenbank der Ostwand eröffnet. Nur die Büsten Weiland Seiner Majestät Kaiser Wilhelms I. und seiner beiden Paladine Moltke und Bismarck nehmen bekanntlich abweichend von der Reihenfolge der Sterbetage eine besondere Stellung ein, indem ihnen als besondere Gruppe ein Ehrenplatz in der Mitte der unteren Büstenbank der Ostwand eingeräumt worden ist."

Aufruf. Der Verlag der Aktiengesellschaft „Badenia", Karlsruhe (Baden) beabsichtigt ein „Praktisches Chorbuch" für katholische Kirchenchöre zum Gebrauche beim außerliturgischen Gottesdienst herauszugeben. Es ergeht hiermit an sämtliche Komponisten, die sich auf dem kirchenmusikalischen Gebiete schon betätigt haben, der Aufruf und die Bitte, durch Einsendung von Arbeiten sich an der Sammlung zu beteiligen. Nicht aufgenommene Arbeiten werden zurückgesandt. Die in Betracht kommenden Arbeiten bleiben Eigentum des Verlags und werden entsprechend honoriert. Endtermin zur Einsendung ist 1. Oktober 1916. Nähere Angaben können vom Verlage bezogen werden.

Digitized by Google

Bücher- und Musikalienmarkt

Unter dieser Rubrik zeigt die Redaktion die eingegangenen Bücher und Musikalien für die Leser bezw. Käufer an, eine Besprechung je nach Wert und Wichtigkeit sich vorbehaltend; eine Rücksendung findet in keinem Falle statt.

Aus dem Verlag von **Friedrich Pustet, Regensburg:**

Engelhart, Fr. X. Königin des Friedens. Lied für 1stg. Chor mit Titelbild in Vierfarbendruck. Einzeln 8 ₰, 100 St. 7 ℳ 50 ₰.

Höfer, Fr. Leichtfaßliche Modulationslehre. Preis geb. 2 ℳ 60 ₰.

Kehrer, Jodok. Die Kunst des Präludierens. Systematische Anleitung zum freien Orgelspiel. 16. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik". Preis geb. 1 ℳ 20 ₰.

— — 159 Notenbeispiele hiezu 1 ℳ.

Schwartz, Rud. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1914/15. **Leipzig, Peters.**

Hoppe, Karl. Sammlung instruktiver Vor- und Nachspiele zu den gebräuchlichsten Kirchenliedern der Diözese Breslau. **Beuthen, Cieplik.** Preis 3 ℳ.

Cohen, C. Op. 22. *Laudamus te.* 50 Kirchenlieder im Volkston für 4stg. Männerchor. **Köln, Bachem.** Partitur à 1 ℳ (in Partien billiger).

Frey, C. „Hehre Friedenskönigin", 1—2stg. Chorlied mit Orgel. **Karlsruhe, Badenia.**

Ahle, Dr. J. N. „Patrona Bavariae" für 1stg. Volkschor oder 3 gleiche Stimmen ohne Begleitung. 4. Aufl. **Augsburg, Seitz.** Preis 5 ₰.

Aus dem Verlag von **Böhm & Sohn, Augsburg—Wien:**

Kagerer, Ch. L. Op. 10. Kommunionlied für Sopran-Solo, gem. Chor und Orgel. Partitur 80 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Lutz, H. Op. 102. *Missa in honorem „Sancti Raphaelis"* für 4stg. gem. Chor. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 40 ₰.

Welcker, M. Op. 71. Zwei Kommunionlieder für 3stg. Frauenchor mit Orgel. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 25 ₰.

— — Op. 72. *Missa pro defunctis* mit *Libera* für eine tiefe Singstimme oder Unisono-Chor mit Orgel. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 40 ₰.

— — Op. 73. Sechs deutsche religiöse Gesänge für 3stg. Frauenchor mit Orgel. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 40 ₰.

Huber, H. Op. 21. *Requiem* mit *Libera* für 4stg. gem. Chor und Orgel oder Orchester oder 5stg. Blechbegleitung mit Orgel. Partitur 4 ℳ, Stimmen à 60 ₰, Orch. 5 ℳ, Blechst. 2 ℳ 50 ₰.

— — Op. 22. Dem Vaterland für 4—6stg. gem. Chor mit 4stg. Begleitung *ad lib.* Partitur 60 ₰, Stimmen à 20 ₰, Blechbegleitung 60 ₰.

Muckenthaler, L. Hymne zu Ehren der „Patrona Bavariae" zugleich neues Altöttinger Wallfahrtslied für mittlere Singstimme mit Orgel oder Harmonium oder 1stg. Chor mit 6stg. Blechbegleitung. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 10 ₰, Blechstimmen 50 ₰.

Eder, P. V. Op. 14. Bayerns Schutzfrau, Altöttinger Wallfahrtslied für mittlere Singstimme mit Orgel oder Harmonium. 2. Aufl. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 10 ₰.

Griesbacher, P. Op. 188, Nr. 13a—c. Bayerns Schutzfrau für mittlere Singstimme, 3stg. Frauenchor, 4stg. gemischten Chor mit Orgel oder Harmonium. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 10 ₰.

— — Op. 190. *Missa in honorem Sancti Trinitatis* für eine Singstimme oder Unisonochor. Partitur 3 ℳ, Stimmen à 50 ₰.

— — Op. 191. Vier *Pange lingua* für 4st. gem. Chor mit Orgel oder 9stg. Blechbegleitung. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 50 ₰, Blechbegleitung 2 ℳ.

— — Treu bis zum Tod! für eine Singstimme und Klavier. Partitur 1 ℳ 20 ₰.

Mittmann, P. Op. 162. Zwei Frauenchöre *a cappella.* Partitur 60 ₰, Stimmen à 20 ₰.

— — Op. 163. „Mit Lorbeeren kehrt ihr heim" für Frauenchor mit Klavier oder Orchester. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Wall, R. „Reiterlos" für eine Singstimme und Klavier. Partitur 1 ℳ 20 ₰.

Burger, M. Op. 87. Festmarsch für 2stg. Geigenchor und Klavier oder Orgel. Partitur 3 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Weber, Fr. Op. 9. Ernstes und Heiteres für Knaben und Mädchen. Fünfzehn 3stg. Lieder ohne Begleitung. Partitur 3 ℳ 50 ₰, Stimmen à 50 ₰.

— — Op. 11. Drei 2stg. Lieder aus eiserner Zeit für Jugendchöre mit Klavier. Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 30 ₰.

— — Op. 12. Fünf 3stg. Lieder für Jugend- oder Frauenchöre mit Klavier. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Slůničko, Joh. Op. 89. Sphärenmusik für vier Violinen mit Klavier. Partitur 3 ℳ 50 ₰.

— — Op. 90. Lagen-Studien für Violine. Preis 3 ℳ.

— — Op. 91. Albumblätter für Pianoforte. Preis 2 ℳ.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Das 16. Bändchen der „Sammlung Kirchenmusik“ ist soeben erschienen:

Die Kunst des Präludierens

Systematische Anleitung zum freien Orgelspiel von Jodoc Kehrer,

weiland Domorganist in Trier

Gebunden Mk. 1.20

Hierzu 159 „Notenbeispiele“ in einem Separatheft Mk. 1.—

Der † Prälat Dr. Haberl hat einmal den Ausspruch getan: „Wenn mancher Orgelimprovisator gedruckt oder geschrieben sehen könnte, was er aus dem Stegreif geleistet hat, so dürfte ihn tiefe Scham erfassen.“ Ernststrebenden, jungen und alten Organisten eine systematische Anleitung zum freien Orgelspiel, zur Kunst des Präludierens zu geben, ist der Zweck des vorliegenden, trefflichen Büchleins, das aus der Feder eines Mannes stammt, der aus seiner langjährigen, theoretischen und praktischen Tätigkeit reiche Erfahrung als Lehrer des Orgelspiels an den Kirchenmusikschulen in Beuron, Regensburg und als Domorganist in Trier geschöpft hat. Die 159 Notenbeispiele illustrieren den Text auf das beste und geben hinreichenden Stoff zur eigenen Übung. Was unsere Organisten schon lange ersehnt, ein praktisches, kurzes und billiges Büchlein zum Studium für diesen Zweck, hier ist ❖ ❖ ❖ ❖ es endlich; darum „Nimm und — übe!“ ❖ ❖ ❖ ❖

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Ave Maria, Patrona Bavariæ!

Gedichtet von **M. Pöllinger.** Komponiert von **Engelhart.**
Zweistimmig mit Harmonium- oder Klavierbegleitung.
Singstimme auf einem System 10 Pf. Begleitung 25 Pf.

P. Viktor Eder, O. S. B.

Kreuzlied

für einstimmigen Chor. Partitur 25 Pfennig, Singstimme einzeln 4 Pfennig, 100 Stück ℳ 3.—

MARIA

Lied für gemischten Chor. Partitur 20 Pfennig. Einzelstimmen wurden nicht gedruckt.

Franz Günthner

Kriegsgebet

für einstimmigen Chor. Partitur 25 Pfennig, Singstimme einzeln 4 Pfennig, 100 Stück ℳ 3.—

Kriegers Sakramentslied

für vierstimmigen Männerchor. Partitur 40 Pf. Singstimmen (Einzelnpreis 8 Pf.) 30 Pf.

Leicht fassliche Modulationslehre.

Von Franz Höfer.

8°. 184 Seiten. Gebunden ℳ 2.60.

Nach Durchsicht von Höfers Modulationslehre habe ich die Überzeugung gewonnen, daß es dem Musikstudierenden sehr gute Dienste leisten wird. Das Unbegrenzte der Modulationsmöglichkeiten schließt es von selbst aus, den hieher gehörenden Lehrstoff erschöpfend zusammenfassen zu wollen. Ist das Lehrbuch diesbezüglich in dem Sinne glücklich angelegt, daß es dem begabten Schüler zum zielbewußten Selbstforscher auf diesem oft mißverstandenen und daher so sehr gefährlichen Zweiggebiete der musikalischen Komposition zu erziehen vermag, so hat es seinen Zweck erfüllt. Ich freue mich, dem Buche diese Eigenschaft voll zusprechen zu können.

Viktor Gluth, Prf. d. k. Akad. der Tonkunst, München.

Missa sexta

in honorem Sanctae Walburgæ
Für vereinigte Ober- und Unterstimmen mit Orgel
komponiert von
Wilhelm Hohn
Opus 18.
Partitur ℳ 1.50, 2 Stimmen à 30 Pf. (60 Pf.)

Mutationes in Vesperalis Romani

Editione Ratisbonensi juxta novissimas rubricas
8°. XIV u. 34 S. In Umschlag geh. 40 Pf.
Notwendige Ergänzung für die bisher erschienenen Vesperalien

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Königin des Friedens

Lied für einstimmigen Chor von **Fr. X. Engelhart.** Mit **Titelbild in Vierfarbendruck.** Einzeln 8 Pf. 100 St. Mk. 7.50.

Der fromme Künstler der Redemptoristen-Kongregation, Bruder Max Schmalzl, hat das bei Isaias 11, 6—7, entworfene prophetische Friedensbild mit innigzartem Empfinden aufgefaßt und mit den seinem frommen Können eigenen warmen Tönen in einer überraschend reichen Fülle von Gedanken über Friedenssehnsucht und Friedenstrost dargestellt. Das anmutige Bildchen ist eine trefflich gelungene verkleinerte Wiedergabe der im demnächst zur Ausgabe gelangenden Regensburger Marienkalender 1917 enthaltenen grösseren Ausführung. Domkapellmeister Engelhart's Lied ist von flüssiger, gefälliger Melodie. Beigegeben ist ein Ablassgebet zur Königin des Friedens.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

49. JAHRGANG SEPT./OKT. 1916

MUSICA SACRA

962

:: HERAUSGEBER DR. KARL WEINMANN ::
VERLAG VON FRIEDRICH PUSTET REGENSBURG

Digitized by Google

Inhalt

Über den Choralrhythmus. Von Dr. Peter Wagner, Universitätsprof., Freiburg (Schweiz) S. 129
„Tenebrae factae sunt" in der Vertonung von M. Haydn und Jos. Camerloher. Von Dr. Benno Ziegler, München-Solln . . . . . S. 133
Gesangschulen und Gesangproben. Von Joseph Heel . . . . . S. 135
An den Frieden. Gedicht von Jodoc Kehrer, Cochem . . . . . S. 139
Chor-Photographien für Kirchengänger und Kirchensänger. Nach der Natur aufgenommen von J. G. E. Stehle. II. Der mehrstimmige Gesang (Schluß) . . . . . S. 140
Zum 700jährigen Bestehen des Dresdner Kreuzchores. Von Prof. Otto Richter, Kgl. Musikdirektor, Dresden . . . . . S. 150
25 Jahre Wiener Kirchenmusik . . . . . S. 152
Musikalische Rundschau . . . . . S. 155
Glück im Unglück. Erlebtes von Jeremias Hilarius . . . . . S. 156

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg, zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

„Sammlung Kirchenmusik"

Herausgegeben von Direktor Dr. Karl Weinmann.

Das **XVI.** Bändchen ist erschienen unter dem Titel:

Die Kunst des Präludierens

Systematische Anleitung zum freien Orgelspiel

von **Jodoc Kehrer,** weiland Domorganist in Trier. Gebunden ℳ 1.20.

Hiezu 159 „Notenbeispiele" in einem Separatheft ℳ 1.—.

Der † Prälat Dr. Haberl hat einmal den Ausspruch getan: „Wenn mancher Orgelimprovisator gedruckt oder geschrieben sehen könnte, was er aus dem Stegreif geleistet hat, so dürfte ihn tiefe Scham erfassen." Ernststrebenden, jungen und alten Organisten eine systematische Anleitung zum freien Orgelspiel, zur Kunst des Präludierens zu geben, ist der Zweck des vorliegenden, trefflichen Büchleins, das aus der Feder eines Mannes stammt, der aus seiner langjährigen, theoretischen und praktischen Tätigkeit reiche Erfahrung als Lehrer des Orgelspiels an den Kirchenmusikschulen in Beuron, Regensburg und als Domorganist in Trier geschöpft hat. Die 159 Notenbeispiele illustrieren den Text auf das beste und geben hinreichenden Stoff zur eigenen Übung. Was unsere Organisten schon lange ersehnt, ein praktisches, kurzes und billiges Büchlein zum Studium für diesen Zweck, hier ist es endlich; darum „Nimm und — übe!"

Von dieser Sammlung sind bereits früher erschienen und zum Preise von ℳ 1.20 zu beziehen:

I. Bd. **Karl Proske,** der Restaurator der klassischen Kirchenmusik vom Herausgeber.
II. Bd. **Elemente des gregorianischen Gesanges.** Zur Einführung in die vatikanische Choralausgabe von Universitätsprofessor Dr. Peter Wagner, Freiburg (Schweiz).
III. Bd. **Cantus Ecclesiastici** juxta editionem Vaticanam ad usum Clericorum destinati auctore P. D. Johner, O. S. B., Beuron. Tertia editio aucta.
IV./V. Bd. **Kompendium der Notenschriftkunde** mit 20 Übungsbeispielen zum Übertragen von Universitätsprofessor Dr. H. Riemann, Leipzig. (Doppelbändchen ℳ 2.40.)
VI. Bd. **Stimme und Sprache.** Ihre Entstehung, Ausbildung und Behandlung für Sänger und Redner von Hochschulprofessor Dr. S. Killermann. Zweite, verbesserte Auflage.
VII. Bd. **Kurzer Leitfaden für den Unterricht im gregorianischen Choral** (besonders in Seminaren) von P. L. Becker, O. F. M., Seminarpräfekt.
VIII. Bd. **Grundlinien der Liturgik** zur Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit von Dr. Otto Drinkwelder.
IX. Bd. **Einführung in die lateinische Kirchensprache.** Von Professor Johann Ries.
X./XI. Bd. **Instrumentationslehre** mit besonderer Berücksichtigung der Kirchenmusik. Von Kapellmeister Franz Höfer. (Doppelbändchen ℳ 2.40, hiezu: 30 Partiturbeispiele in einem Separatheft ℳ 1.—.)
XII. Bd. **Gesetz und Praxis in der Kirchenmusik.** Praktische Erklärung aller kirchenmusikalischen Gesetze von Dr. Otto Drinkwelder.
XIII. Bd. **Kleine Glockenkunde.** Praktisches Handbuch für Kirchenvorstände und Kirchenmusiker von K. Walter, Kgl. Seminar- und Musiklehrer, Diözesan-Glocken- und Orgelbau-Inspektor.
XIV./XV. Bd. **Joseph Rheinberger.** Von Universitätsprofessor Dr. Theodor Kroyer, München. (Doppelbändchen ℳ 2.40.)

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

49. Jahrg. ∴ **1916** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

9. u. 10. Heft
Sept.-Okt.

Über den Choralrhythmus

Von Dr. Peter Wagner, Universitätsprofessor, Freiburg (Schweiz)

In den Schriften der mittelalterlichen Choralisten nimmt die Darstellung rhythmischer Dinge geringen Raum ein. Wie anders erging es den Tonarten und den damit zusammenhängenden Fragen! Von Alkuin angefangen (um 800) bis zum letzten Autor des 16. Jahrhunderts beschäftigen sich die Theoretiker immer wieder und ausführlich mit ihnen. Auch zu dem Verhalten der Mensuralschriftsteller seit dem 12. Jahrhundert steht dasjenige der Choralisten in Gegensatz. Die Rhythmik der *Musica mensurata* nahm mehrere Jahrhunderte den größten Teil der Sorge der Musiker in Anspruch; ihre Schriften befassen sich bis ins 16. Jahrhundert hinein vornehmlich mit rhythmischen Dingen.

Das Vorgehen der Choralschriftsteller darf man natürlich nicht so deuten, daß es im Mittelalter keinen Choralrhythmus gegeben habe. Wohl aber legt es den Schluß nahe, daß man kein großes Bedürfnis empfand, weitläufig theoretisch zu behandeln, was Gegenstand der täglichen Übung war. An einer spekulativ ausgebauten Rhythmik lag nicht viel; die Praxis hatte sie nicht nötig. Eine empirische Rhythmik gab es, nicht aber ein rhythmisches System. Diese mittelalterliche rhythmische Praxis erschließt sich beim vergleichenden Studium der Gesangbücher und der in den theoretischen Schriften enthaltenen Angaben. Als eine solche Synthese soll die folgende Darstellung gelten.[1]

Bereits in den ältesten lehrhaften Denkmälern des Kirchengesanges begegnen wir der Einteilung der Musik in *scientia harmonica, rhythmica* und *metrica.* So bei dem Italiener Cassiodor (Gerbert, *scriptores* I, 16), dem Spanier Isidor (ebenda 21) und dem Franken Aurelian von Reomé (ebenda 33). Mit ihr wird der Musikunterricht in der *Scholae lectorum* und *cantorum* der alten Zeit begonnen haben. Die Harmonik hat das Melodische zum Gegenstande, das Verhältnis von Hoch und Tief in der Tonfolge *(„harmonica est scientia, quae discernit in sonis acutum et gravem"*, so Cassiodor und seine Nachfolger); die Rhythmik bezieht sich auf den wohlklingenden Fluß der Worte *(„rhythmica est, quae requirit in concursione verborum, utrum bene sonus an male cohaereat")* und die Metrik auf die Verbindung langer und kurzer Werte zu metrischen Bildungen *(„metrica est, quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia, heroicum, iambicum, elegiacum etc.").* Diese Disposition der Musiklehre ist in den mittelalterlichen Gesangsunterricht übergegangen; sie liefert auch den Schlüssel zur Choralrhythmik.

[1] Neuerdings versucht man die Choralrhythmik unter Beiseitelassung der oben verwerteten Quellenangaben aprioristisch zu konstruieren. Jedes System aber, das zu den zahlreichen und in der Hauptsache klaren Bekundungen der alten Schriften über Choral in Gegensatz steht, muß als unhistorisch und unwissenschaftlich abgelehnt werden, mag es auch mit einem noch so großen spekulativen Apparat und tendenziöser Statistik geschmückt auftreten, und von unkritischen, mit der historischen Methode wenig vertrauten Enthusiasten gerühmt werden. Gerade die jüngste Literatur zum Choralrhythmus ist reich an Schulbeispielen dafür, bis zu welchen absonderlichen Resultaten man sich verirren kann, wenn man auf einer abseits von den Quellen gewonnenen Grundlage ein ganzes System aufrichten will.

Digitized by Google

Sie ist nämlich nur der theoretische Niederschlag der praktischen Übung. Sehen wir hier von der *scientia harmonica* ab, so lehren die ältesten und besten choralgeschichtlichen Quellen einen rhythmischen und einen metrischen Vortrag. Der rhythmische ist auf den Wortakzent gegründet und gilt für syllabische Stücke;[1] man würde ihn heute den „rezitativischen" nennen. Der metrische reiht lange und kurze Werte mannigfach aneinander und gilt für Gruppenzeichen, für die nichtsyllabischen, mehr oder minder melismatischen Gesänge. „Rhythmus und Metrum" bestimmen zuerst sogar die Ausführung der Psalmodie. Ein ganz alter sanktgallischer Autor[2] verlangt, man solle in der Psalmodie die rhythmischen und die metrischen Elemente wohl beachten. Wie wir von Alkuin († 804) erfahren, schärften die Musikmeister der Aachener Pfalzschule den Knaben ein, daß die Musik auf genau gemessenen Versfüßen und dem Rhythmus beruhe *(pedibus, numeris, rhythmo stat musica)*. Ein ebenfalls aus Deutschland stammender Anonymus um das Jahr 1000 stellt fest, daß die Neumen sich aus den *pedes syllabarum* erklären ließen, die aus Longa und Brevis sich zusammensetzen. Auf die genaue Beobachtung langer und kurzer Töne dringen auch die andern Lehrer. Die Scholia zur *Musica Enchiriadis* (10. Jahrh.) geben eine längere Anweisung, wie man lange und kurze Werte in raschem und langem Tempo genau innehalten solle.[3] Auch Guido von Arezzo bezeugt, daß die Neumen den metrischen Figuren entsprechen, die eine dem Daktylus, die andere dem Spondeus u. a. Tatsächlich war die Neumenschrift von Anfang an eine rhythmische. Darüber kann heute ein Zweifel nicht mehr bestehen; die Chorallehrer der besten Zeit, weit davon entfernt, die Neumen für lediglich melodische Zeichen zu erklären, identifizieren sie geradezu mit rhythmischen Werten. Von Aurelianus Reomensis erfahren wir den Breviswert des Strophicus. Der erwähnte Anonymus bezeichnet die Virga als das Zeichen der Longa, das Punctum als das Zeichen der Brevis, und Gruppenneumen für Kombinationen langer und kurzer Werte; das Quilisma ist nach ihm die Verbindung zweier Breves und einer Longa, das Trigon dreier Breves u. a. Ebenso die Scholia der *Musica Enchiriadis* und andere Quellen. Diese Auffassung war damals so geläufig, daß in rein metrischen, prosodischen Darlegungen gelegentlich lange und kurze Silben durch Virga und Punctum bezeichnet wurden. Keineswegs darf indessen hier an Bildungen gedacht werden, die an unsern Takt erinnern. Guido betont, daß der Musiker in diesen Dingen freier und mannigfaltiger vorgehe als der Poet, der in der Verbindung von Längen und Kürzen ein gewisses Schema regelmäßig beobachtet. Auch der Mangel von Pausezeichen in der ältesten Neumenschrift schließt einen durchmensurierten Rhythmus aus.

Die Schreiber des Klosters St. Gallen im 10. Jahrhundert brachten die Neumen durch Hinzufügung von verlängernden Zeichen (z. B. des Longastriches) und Buchstaben zu einer außerordentlichen rhythmischen Ausdrucksfähigkeit. Podatus, Clivis und die andern Neumen erscheinen hier in mannigfachen Kombinationen von langen

---

[1] Daher sind in den syllabischen Neumierungen alter Zeit die Neumenzeichen in der Regel nicht Dauer-, sondern melodische Zeichen. Solche Partien konnten darum in den verschiedenen Gegenden auf verschiedene Weise neumiert werden, mit / und — (z. B. in St. Gallen), mit / und . (z. B. in England und Frankreich), mit /, — und . (z. B. in Benevent und Monte Cassino), oder auch nur mit / (wie in deutschen Hss.) und . (mit den sog. Punktneumen). Wird hier ein Unterschied der Zeichen gemacht, so steht / immer für den höheren, — und . für den tiefern Ton; in den Neumierungen von Benevent und Monte Cassino steht — für die Tonwiederholung. Aus derartigen rezitativischen Neumierungen, auch solchen von syllabischen Sequenzen, darf für die rhythmische Bestimmung der Gruppenzeichen nichts abgeleitet werden.

[2] Die *Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi* (Gerbert, *scriptores* I, 6): *„Ammonemus itaque, ut una respiratione sive uno anhelitu usque ad punctum* (Finalis der Psalmodie) *rhythmice vel metrice psallamus."* Diese metrische Ausführung gewisser Psalmkadenzen hat bis in die psalmodischen Falsibordoni des 16. und 17. Jahrh. nachgewirkt, die genau so verfahren.

[3] Eine verkehrte Auslegung dieser Stelle (vgl. Wagner, Neumenkunde, 2. Aufl. S. 358 und 412) hat die irrige Vorstellung veranlaßt, daß die Choralmelodie von Anfang an im Gleichmaß der Tondauern ausgeführt worden sei. Der anonyme Kommentar des Guidonischen Micrologus in der Wiener Hs. Pal. 2502 weist die „uniforme" Ausführung von Neumenfiguren direkt zurück, und erklärt sie *„similes metricis pedibus"*. Vgl. Vivell in den Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens 1914, S. 76.

Digitized by Google

und kurzen rhythmischen Werten. Vergleicht man die damit angefüllten Gesangbücher sanktgallischer Herkunft, Cod. 359 von St. Gallen, Cod. 121 von Einsiedeln, beide aus dem 10. Jahrhundert, mit Dokumenten anderer Gegenden, so wird man sogleich inne, daß nicht alle ihre rhythmischen Einzelheiten traditionelles Gut waren. Selbst in St. Gallen machen nicht alle Dokumente davon den gleichen Gebrauch, und z. B. Cod. 339 aus ebenfalls dem 10. Jahrhundert bietet eine viel einfachere Notierung.[1]

Bereits im 11. Jahrhundert begann die choralische Metrik sich zu zersetzen. Die metrischen Unterschiede glichen sich aus; Neumenklassen wie die Punktneumen bedingen eine einfachere Ausführung. Selbst in Deutschland wurde nach dem Zeugnis des Aribo die Unterscheidung langer und kurzer Werte nicht mehr genau beobachtet. Das guidonische Liniensystem hat die allmähliche Umgestaltung des Vortrages begünstigt, namentlich infolge der Beseitigung der primitiven Ornamente, die sich auf den Linien meist nicht einmal darstellen ließen. In einem gewissen Sinne kann man sagen, daß der alte metrische Vortrag dem rhythmischen wich, und dieser auf den Wortakzent gegründete sich alle Formen des Chorals aneignete, auch solche, deren melodische Anlage metrische Kombinationen voraussetzte. Die syllabischen Stücke blieben auch weiterhin der naturgemäßen, gehobenen Aussprache des Textes im Sprachgesange unterworfen; der alte metrische Vortrag aber erhielt sich in den kurzen Werten der liqueszierenden Zeichen und der Tonverdopplung und -dehnung, dem Strophicus, der Bistropha, Tristropha, dem Pressus u. a. Ohne Zweifel hat der aufblühende mehrstimmige Gesang dem neuen Vortrag zur Herrschaft verholfen. Eine beliebte Art desselben bestand darin, daß über der in gleichlangen Werten ausgezogenen Choralmelodie eine oder mehrere Stimmen sich lebendig ergingen. Gegen Ende des Mittelalters war das gleichmäßige Singen der Choralnoten eine neue Tradition geworden.[2] An sie hat Dom Pothier mit seinen *„Mélodies grégoriennes"* angeknüpft, wenigstens besitzt der neuerdings aufgekommene Vortrag im Gleichmaß der Tondauern mit ihr manche Berührungspunkte. Die Auffassung, daß dieser der ursprüngliche sei, läßt sich für die Neumengruppen heute nicht mehr aufrecht halten. Ein von Raymund Schlecht in der Trierer Cäcilia 1874 S. 1 ff. unternommener Versuch, die alte Choralmetrik wieder lebendig zu machen, blieb unbeachtet und für die Folgezeit ohne Bedeutung; trotz aller Mängel enthält derselbe noch heute manche zum Verständnis der ältesten Choralausführung nützliche Beobachtung. Es erscheint überhaupt fraglich, ob ihre Wiedererweckung heute noch allgemein durchführbar oder auch nur wünschenswert ist.

Soll man die Eigenart des Choralrhythmus in eine kurze Formel fassen, so kann es nur diese sein: Gebundenheit und Freiheit zugleich, beide einträchtig miteinander verbunden, das ist der Rhythmus des traditionellen Chorals.

Die Kombination dieser beiden konstitutiven Faktoren des Choralrhythmus läßt sich so bestimmen, daß die syllabische Melodik Trägerin des freien, rezitativischen Rhythmus ist, Gruppenbewegung aber und Melismen einen gebundenen Rhythmus zur Folge haben. Schon die Psalmodie, die sich der wechselnden Ausdehnung des Textes anzupassen hat, kennt von Anfang an rhythmisch wie melodisch selbständige Partien. Das Initium und das Punctum,

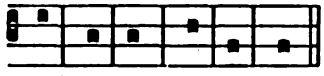
[1] Eine spätere sanktgallische Überlieferung hat die Choralpraxis des Klosters auf direkte Unterweisung von Rom her zurückgeführt. Man erfand einen römischen Sänger namens Romanus (!), der den römischen Gesang im Kloster St. Gallen heimisch gemacht habe. Die Schriftzüge der sanktgallischen Kodizes weisen auf England und Irland als die Heimat der Choralpraxis des Klosters hin. Nicht nur kommen die *literae significativae* der sanktgallischen und einiger anderer Bücher in den italischen Kodizes so gut wie gar nicht vor; ein sanktgallischer Autor des ausgehenden 9. Jahrh. konstatiert sogar eine *„nimia dissimilitudo nostrae et Romanorum cantilenae"*. Ein Grundfehler der jüngsten Bestrebungen, die ursprüngliche Choralrhythmik wieder lebendig zu machen (rhythmische Ausgaben von Solesmes) besteht darin, daß sie die metrische Verfassung der Neumen an sich außer acht lassen und das Heil in den sanktgallischen Zusatzzeichen suchen.

[2] Es war übrigens eine mit der Zeit unabweisbare Konsequenz des Wandels im Vortrag, wenn der liturgische Text allmählich größere Ansprüche erhob und die rhythmische Linie in seine Alleinherrschaft zu ziehen suchte. Allerdings vollzog sich diese Entwicklung erst vom 16. Jahrh. an und unter wirksamer Unterstützung durch Vorstellungen des Humanismus.

Digitized by Google

Anfang und Schlußfigur der Psalmformel, haben oft die Neigung, rhythmisch festgefügte Formen anzunehmen, während die Mediante einem Kompromiß zwischen unveränderlicher rhythmischer Verbindung und Beachtung der Eigenart des Textes meist nicht abgeneigt ist. Wo Gruppenzeichen auftreten, ergeben sich rhythmisch selbständige Formen; hat aber z. B. die Finalis syllabische Gestalt, so paßt sie sich eher den wechselnden Anforderungen des Textes an.[1] Ohne hier die Regeln der Psalmodie erschöpfen zu wollen, sei hingewiesen auf die Unveränderlichkeit des Punctum der Introituspsalmodie des 1. und 7. Modus. Die Kadenzen

sind melodisch wie rhythmisch so entwickelt und von so charakteristischem rhythmischen Wesen, daß sie sich dem Text als gleichberechtigt beiordnen. Die Regel lautet hier, daß die fünf Bestandteile der Formel den fünf letzten Textsilben übergesetzt werden.[2] Die musikalische Gebundenheit, die sich so ergibt, ist keine andere als diejenige, welche der Dichter anerkennt, wenn er seine Gedanken in die metrische Form eines Hexameters gießt. Diese Formeln gehören zu den metrischen Gebilden der alten Psalmodie *(„metrice psallamus"* der *Instituta Patrum).* Anders verhält sich z. B. die Kadenz des 5. Modus. Sie ist der Erweiterung fähig, indem je nach den Akzentverhältnissen des Textes ein oder zwei Töne eingeschoben werden:



Intr.	*Circumdedérunt*	-rá-		tor	mé-		us.
„	*Deus in loco*	-fá-	ci-	e	é-		jus.
„	*Laetáre*	Dó-	mi-	ni	f-	bi-	mus.

Das rhythmische Gefüge dieser Formel ist wegen ihres syllabischen Charakters wenig selbständig und widerstandsfähig; es vermag sich dem Einfluß des Textes nicht zu entziehen. Diese Formel bietet ein Beispiel für das *„rhythmice psallere".*

Der Wechsel des frei rezitativischen und des rhythmisch festgelegten Stiles begleitet den Choral bis in die kunstreichen Erzeugnisse des Sologesanges, die responsorialen Stücke der Messe. Ich erwähne einige Fälle: Grad. *Sedérunt principes* im ℣. die Worte *salvum me fac propter misericórdiam tuam;* Grad. *Propitius esto* im ℣. die Worte: *Adjuva nos Deus salutáris noster* und *nóminis tui Dómine;* Grad. *Discérne causam* im ℣. die Worte: *et adduxérunt in montem;* Grad. *Ne avértas* im ℣. die Worte: *quóniam intravérunt aquae,* Grad. *Christus factus* im ℣. die Worte: *Propter quod et Deus exaltávit* und *quod est super;* Alleluja ℣. *Beátus vir qui suffert* bei den Worten: *quóniam cum probátus.* Solche syllabisch-rezitativische Partien sind inmitten von rhythmisch strafferen Entwicklungen von großem Reize.

Der Verlust der metrischen Neumenrhythmik gestaltete das Verhältnis der rezitativischen und melismatischen Partien im Choral um. Führt man den Pes, Torculus, Climacus usw. in gleichlangen Tönen aus, so ergeben sich andere rhythmische Kombinationen, als wenn man in ihnen lange und kurze Töne verbindet. Aber auch die neuen rhythmischen Gebilde entbehren nicht des künstlerischen Reizes, wie die Choralrestauration unserer Tage offenbart.

---

[1] Der lange gesuchte Grund für die Unveränderlichkeit der Gruppenzeichen in den Finalen der Psalmformeln liegt nur in ihrer ursprünglichen metrischen Verfassung. Man erinnere sich hier an die Erklärung der sanktgallischen *Instituta de modo psallendi sive cantandi* (S. 130, 2). Die Rezitationspartien folgten der auf dem Wortakzent gegründeten natürlichen Aussprache des Textes, Tongruppen aber wie Pes, Flexa, Torculus u. a. gaben zuerst eine metrische Verbindung langer und kurzer Werte an. Die Auflösung dieser Gruppenzeichen in Einzeltöne, etwa um den Akzenten des Textes gerecht zu werden, hätte ihren Rhythmus zerstört und an seine Stelle gleiche oder unbestimmbare Werte gesetzt. Und umgekehrt, wären Pes, Flexa usw. zuerst als Verbindung gleichlanger Noten ausgeführt worden, so hätten sie bei der Verbindung mit dem Texte ebensogut in Einzeltöne sich auflösen lassen, ohne den Rhythmus der Formel zu verletzen. Eine Gruppe von zwei oder drei gleichlangen Noten verliert ihren Rhythmus ja nicht ohne weiteres und immer, wenn sie zu zwei oder drei Silben gesungen wird. So bestätigt die ursprüngliche Praxis der Psalmodie die Lehren der alten Autoren vom metrischen Inhalte der Neumen. Die Ausführung der Gruppenzeichen in gleichlangen Tönen vermag die eigentliche Textbehandlung der Psalmodie nicht zu erklären. — [2] Vgl. indessen Intr. *Exsúltet gáudio* (S. Familia):

d def d c c ccc ag
in á - tri - a Dómi - ni.

Digitized by Google

„Tenebrae factae sunt"

in der Vertonung von M. Haydn und Jos. Camerloher

Von Dr. Benno Ziegler, München-Solln

Bei einem vor kurzem stattgefundenen Vokalkonzert des Lehrergesangvereins München wurde in höchst dankenswerter Weise der alten, strengen Kunst gedacht, sowohl was die Darbietungen des Chores als auch die Vorträge hervorragender Instrumental-Solisten betraf. Aus der Reihe der vielen meisterhaft vorgeführten Tondichtungen wären manche Stücke namhaft zu machen, die schon einen unvergänglichen Ruf besitzen, hier soll aber gerade eines weniger bekannten Werkes Erwähnung geschehen, das sicherlich gut in den Rahmen der schönen klassischen Kunst paßte, auch mit sichtlichem Wohlgefallen von den Zuhörern entgegengenommen wurde: es ist die Vertonung des *„Tenebrae factae sunt"* von Michael Haydn (1737—1806), dem vielfach unterschätzten Bruder des großen Joseph Haydn. Der sich in einer bangevollen Hoffnung auf einen nicht allzu fernen Frieden äußernden Karwochstimmung aller ist es zuzuschreiben, daß man ohne jede Empfindung des Unpassenden im Konzertsaal dies Werk aufführen und mit ungetrübter Freude genießen konnte. Ja es liegt in der Tat etwas so Zeitgemäßes in diesen Tönen, daß es sogar sehr begrüßenswert erschien, im Rahmen ernstester Kunst an solcher Stätte davon Kenntnis zu erhalten. Läßt sich nicht der inbrünstigen Betrachtungsmusik des naiven Meisters eine stille Osterhoffnung, Friedenssehnsucht ablauschen, läßt sich nicht aus den breit aufgebauten, den Atem anspannenden Septakkordfolgen ein unbezwingliches Lösungsbedürfnis nach Seligkeit, innerer und äußerer Entlastung herausfühlen? Freilich, was zum großen Teil eine ungestörte Freude an dem Ganzen entfachte, war die glanzvolle, tiefinnige Art des Vortrages durch den bis ins kleinste durchgebildeten, jeder sichtbaren und unsichtbaren Regung des Leiters folgenden, massigen Chor. Nirgends Übertreibung in Zeitmaß oder Kraft zu verspüren, sondern einem schlichten, kindlichen Aufblick einer gesammelten Menge, durchdrungen von dem Geist des Textes, von dem Geist der Zeit folgen zu können, war das Erfreuende an dieser Aufführung. Auf solche Art vorgeführt werden die schlichten Dreiklangsfolgen, vielleicht gerade wegen ihrer Ursprünglichkeit, zu Trägern wahrhaft großer Ideen, die mit einer so eindringlichen Fülle geschlossener Kraft auf uns einwirken, daß sich ihrem Einfluß wohl keiner zu entziehen vermag. Das Werk ist so geraden, aufrichtigen Schmerzes voll, so klar und deutlich über dem zwar kurzen, aber um so schwerer wiegenden Texte aufgebaut, daß es zur Offenbarung seiner Schönheiten eben nur liebevoller, nicht aber verkünstelnder Vertonlichung bedarf, die ihm wohl ganz in dem Sinne des Komponisten in dieser Aufführung zuteil wurde.

Und doch! Im Hören und Lauschen wurde es mir ganz aufdringlich bewußt, daß ein anderes *„Tenebrae factae sunt"* eines verschollenen Meisters durch die Merkwürdigkeit des äußeren Aufbaues und inneren Gehalts mir eine noch eindrucksvollere Sprache zu reden scheint. Wohl allen Lesern dieser Zeilen ist das Werk unbekannt und wird es wohl zunächst auch bleiben, gleichwohl lohnt es sich im Anschluß an das vorher besprochene seiner eigenartigen Schönheit zu gedenken, sei es daß andere Schaffende daraus Nutzen oder Anregung schöpfen, sei es daß sich bloß einige dieses Werkes mit Freude annehmen und seinem Urheber solchermaßen die zu Lebzeiten nicht erfahrene Ehrung zuteil werden lassen. Der Komponist dieses *„Tenebrae factae sunt"* ist der in jungen Jahren verstorbene Josephus Antonius Camerloher (1710—1743), ebenfalls, wie Michael Haydn, der vom Geschick weniger begünstigte Bruder eines berühmteren Mannes, nämlich des hochfürstlich-freisingischen Kapellmeisters Plazidus von Camerloher (1718—1782), dessen Leben und für die Musikgeschichte nicht bedeutungsloses Wirken in Bälde denen, die sich für alte Heimatkunst interessieren, ausführlich dargestellt werden wird. Jos. Ant. Camerloher lebte und wirkte am Münchener Hofe. Dieses Meisters Schöpfung ist so sehr von dem Geist einer wahren und tiefen Trauer durch-

Digitized by Google

drungen, so sehr von einem düster verhaltenen Schmerz getragen, daß es nicht deutlicher verraten könnte, selbst tiefer Not entsprungen zu sein. Wir wissen heute, daß es Kriegsnot war, die dieses *„Tenebrae factae sunt"* entstehen ließ, die Not, die dem armen, hoffnungsvollen Meister die Flügel lähmte, ihn ins Grab versenkte; jenes unselige Ringen zwischen den Fürstenhöfen in München und Wien, der österreichische Erbfolgekrieg, der dem Bayernvolk Verarmung, seinem Fürstenhause, das in guten Zeiten eine Heimstätte der Kunst, die Künstler jetzt in bitterster Not darben lassen mußte, tiefe Erniedrigung brachte, klein gegen die gigantischen Kämpfe von heute, für die Menschen aber nicht weniger eindrucksvoll und traurig. Gerade heute erinnern wir uns mit besonderer Teilnahme dieser kriegsgeborenen Komposition, deren Vorbild ein lebendiges Geschehen wie heute, ein wilder Kriegssturm wie heute, ein banges Erzittern der Menschenherzen wie heute, war. Ist es zu wundern, wenn sie eine ganz andere Sprache redet als Haydns Ruhe atmender, feierlicher Karfreitagsgesang? Freilich, einen wilden Schmerz dürfen wir in Camerlohers Vertonung nicht erwarten, dazu steht er noch viel zu sehr im Banne der alten Kunst, deren höchstes Prinzip überlegene Ruhe war, aber einen stillen bohrenden Schmerz, ein Klagen dumpf und schwer offenbart sich uns, das nicht nur in dem tonlichen Aufbau uns eröffnet wird, sondern auch in der äußeren Form einen lebendigen Ausdruck findet. Von der unbewußten Erfahrung ausgehend, daß zweien das Dulden leichter wird, als einem Verlassenen, stellt er vom gleichen Leid erfüllte Menschengruppen gegenüber, die sich gegenseitig an dem großen im Text verkörperten Weltgeschehen erbauend aufrichten und trösten: die einen singen vom Leid, die andern wiederholen die traurige Weise, und so sie einig im Leid, wird einer des andern Stütze und Halt, bis sie schließlich bei den Worten *„et emisit Spiritum"* zu jener lichten Ruhe emporgeführt werden, die die Betrachtung fremden Leides dem eigenen leidenden Herzen tröstend verleiht. Wie das letzte Schluchzen eines Weinenden, das Heben und Senken der tief aufatmenden, sich beruhigenden Brust klingt es in den meisterhaften Tönen, die das Wort *„emisit"* begleiten, und dann tritt die nervenerhärtende Ruhe ein, wie sie ein im Wechsel mit erlahmendem Moll siegender Durakkord nur immer herrlich bringen kann; nicht in unerwarteter Schroffheit, wie man ihn bis Bach so oft und gerne anwendete, sondern des öfteren, in stetem Wechsel mit Mollakkorden, bewußt angedeutet, also nicht fremd einsetzend zu sieghafter Befreiung führend, sondern ausklingend, feierlich, still. Ob dem Komponisten das Welterlösende in dem sieghaften Tod oder die eigene Augenblicksbefreiung von drückender Last diesen Schluß vorschrieb, wissen wir nicht, eines aber fühlen wir, daß die allgemeine Not dem selber Bedrückten ein Lied von der Zunge löste, das in künstlerischer knapper Form von dem großen Aufschrei *„Pater, Pater!"* bis zu dem durch Leidsermüdung uns allen verständlichen und durch die sich offenbarende Glückssehnsucht uns allen zaubervoll erscheinenden, herbschönen Ausklingen ein Bild entwirft ganz wie es heute in wirklichem, harten Geschehen die Völker, die Staaten, wir alle erleben.

Digitized by Google

Gesangschulen und Gesangproben[1]

Von Joseph Heel

Soll es überall vorwärts gehen mit der Förderung der Kirchenmusik nach den Satzungen des Cäcilienvereins im Geiste unserer heiligen Kirche, so müssen besonders zwei Mittel angewendet werden: Gesangschulen und Gesangproben.

I.

„Als Geschöpfe, als Ebenbilder Gottes und als Christen haben wir hohe Vorzüge. Wir haben sie nicht aus uns selbst, haben sie nicht erworben und verdient; diese Gaben sind uns geschenkt durch die Güte und Barmherzigkeit Gottes." Wir sollen sie verwenden zur Verherrlichung und Verehrung Gottes. Eines dieser vorzüglichen Geschenke, die wir von Gott empfangen, ist die Sprache und die menschliche Stimme. Welch kostbares Geschenk für diejenigen, welche damit ausgezeichnet sind.

„Wir messen die Höhen der Berge," sagt der heilige Augustinus, „wir ergründen die Tiefen des Meeres, uns selbst aber kennen wir nicht" — und den ganzen Reichtum der Gaben, den Gottes Güte uns geschenkt. Die Stimme soll in den Dienst Gottes gestellt werden, das ist ihre höchste Bestimmung. Soll sie aber würdig erklingen zum Preise des Schöpfers, so muß die menschliche Stimme gebildet werden, und zwar von Jugend auf. Schon die Kinder sollen im Gesang unterrichtet werden, daß ihre lieblichen klaren Stimmen auch würdig erklingen zum Lobe der Gottheit.

Wir haben in den Verordnungen für unsere bayerischen Elementarschulen die Bestimmung, daß allwöchentlich ein paarmal den Kindern in der Schule Unterricht im Gesang erteilt werde. Wird diese Zeit für den Gesangunterricht richtig eingehalten, und werden die Kinder von Stufe zu Stufe aufwärts geführt, so könnte man bei geteilten Schulen in den sieben Jahren der Schulzeit die Kinder dahin führen, daß sie nicht bloß einige weltliche und geistliche Lieder zu singen imstande wären, sondern auch wirklich beim Austritt aus der Schule singen können. Es wäre eine dankenswerte Aufgabe, wenn zu diesem Zweck ein tüchtig geschulter Gesanglehrer eine systematisch gearbeitete Gesangschule als Handbuch für die Lehrer und Schüler verfassen würde.

Neben der Elementarschule sollte aber in jeder Pfarrei eine eigene Gesangschule zur Heranbildung von Kirchenchören bestehen. Die besser begabten Kinder mit guten Stimmen könnten Aufnahme finden in dieser Schule. Und wenn alle Wochen zweimal je eine halbe Stunde die Schüler in solcher Gesangschule Unterricht erhielten, welch schöne Resultate müßten sich zeigen! Nach einem Jahre schon sind Lehrer mit ihren Schülern im Gesangunterrichte so weit vorgeschritten, daß einstimmige leichtere Messen in der Kirche beim Gottesdienste aufgeführt werden konnten. Welche Freude für Lehrer, Schüler, Seelsorger, ja für eine ganze Gemeinde, wenn die reinen schönen Kinderstimmen erklingen im Heiligtum des Herrn! Wir bringen im Frühlinge die schönsten Blüten auf den Altar, ziehen wir doch auch die Lieblinge Gottes, die Kinder, recht nahe heran zur heiligen Opferstätte des Herrn.

---

[1] Vorliegende Abhandlung fand sich unter dem Nachlaß des † Prälaten Dr. F. X. Haberl mit der Bemerkung: „ein äußerst praktischer Aufsatz"; ich möchte darum denselben den Lesern der *Musica Sacra* zur Kenntnis bringen, besonders um eine Aneiferung zur Realisierung des im 2. Teil behandelten Gegenstandes zu geben, der „Gesangproben", ein Punkt, der bei unseren Kirchenchören vielfach recht im argen liegt. Die Red.

Digitized by Google

Aber nicht bloß Kinder sollten im kirchlichen Gesange unterrichtet werden, sondern auch Erwachsene, z. B. ledige Mannspersonen könnten so geschult werden, daß auch ihre Stimmen zum Lobe Gottes ertönen. Warum sollten denn diese jungen Leute nur immer zur Unterhaltung ihre Gabe Gottes, die Stimme, verwenden? Die Lerche schwingt sich auf am frühen Morgen zur Höhe und singt ihr Loblied dem Schöpfer, der ihr Leben und Stimme gegeben, die Blume spendet ihren Duft als Weihrauch Gott dem Herrn, die Sonne gießt ihre Opferglut aus über Himmel und Erde zur Ehre Gottes, der alles so schön gemacht — und eine junge kräftige Männerstimme sollte niemals ertönen in der Sprache der Kirche beim heiligen Gottesdienste! Bei einer Volksmission vor einigen Wochen wurde vor der Standeslehre der Jünglinge das Lied zum Heiligen Geist von 150 frischen Stimmen gesungen; unter diesen tönten 10 oder 12 Stimmen im wunderbaren Klang. Als ich bald darauf auf den Kirchenchor kam, sah ich, wie mager es dort bestellt war, was das Personal des Kirchenchors betrifft. Von all den 150 jungen Männern wirkte auch nicht einer mit. Wenn man nun die Frage gestellt hätte: warum beteiligt ihr euch nicht am Gesang auf dem Kirchenchor, so hätte man wohl die Antwort erhalten: *nemo nos conduxit,* es hat uns noch niemand eingeladen. Machen wir doch den Versuch! Aus den Vereinen, Gesellen- und Arbeitervereinen, läßt sich vielleicht manche schöne Stimme gewinnen für den Chorgesang.

Nachdem wir die Frage behandelt haben, wer die Gesangschule frequentieren soll, fragen wir uns auch, wer die Gesangschule leiten soll. Der berufene Leiter der Gesangschule ist der Lehrer, der Chorregent. Wohl haben die Lehrer eine große Aufgabe in der Volksschule zu lösen, eine Aufgabe, welche die ganze Kraft des Mannes in Anspruch nimmt. Es hat aber auch stets opferwillige Männer gegeben, welche der großen Mühe sich unterzogen haben, durch Erteilung von Gesangunterricht den Chorgesang zu heben und zu fördern. Ich wäre außer stande, all die berufstreuen Männer aus dem Lehrerstande aufzuzählen, die im Laufe von 30 Jahren seit Bestehen des Cäcilienvereines ihre ganze Kraft eingesetzt haben zur Heranbildung von tüchtigen Sängern für ihren Kirchenchor. Oft könnten auch Geistliche den Gesangunterricht erteilen und so einigen Dank jenen Lehrern abstatten, denen sie die Ausbildung ihrer musikalischen Befähigung zu verdanken haben. Gewiß sind auch die Priester durch ihre Berufstätigkeit vollauf in Anspruch genommen; aber wo ist der Priester, der eine solche Last der Arbeit zu tragen hätte, wie der heilige Papst Gregorius I.? In schwerer Zeit hat dieser Heilige die Kirche Gottes regiert, unter unsäglichen Mühen das Steuerruder der Kirche geführt, und doch hat dieser große Papst noch Zeit gefunden, Sänger heranzubilden für den heiligen Gottesdienst der katholischen Kirche.

Es könnte jetzt die praktische Frage besprochen werden, wie soll der Gesangunterricht erteilt werden. Doch darüber müßte nicht ein Vortrag, sondern mehrere gehalten werden; ein paar Winke mögen genügen. Im Gesangunterricht soll vor allem die Stimme gebildet werden, soll das Gehör geschärft werden durch Pianosingen, sollen die Schüler im Notentreffen geübt werden. Wenn die berufenen Faktoren, Pfarrer, Lehrer und Gemeinde zusammenwirken zur Gründung und Forterhaltung kirchlicher Gesangschulen, dann wird der Baum der *Musica sacra* immer wieder neue Zweige ansetzen und schöne Früchte zeitigen.

II.

Aus der Gesangschule wächst heraus der Kirchenchor, der sich weiter entwickeln und fortbilden muß durch die Schulung in den Gesangproben. Wenn der Vogel sich in die Höhe schwingen will, so muß er seine Schwingen regen; tut er das nicht, so sinkt er herab in die Tiefe. Und wenn ein Kirchenchor die steilen Höhen der Kunst hinansteigen will, so muß er sich regen, muß exerzieren, muß probieren. Das weiß alle musikalische Welt. Wenn an einer Hofbühne eine Oper schon zwanzigmal im Jahre zur Aufführung gebracht wurde, und es soll das Werk nach acht Tagen wieder zur Darstellung gelangen, so werden die ausübenden Künstler wieder eine Probe veranstalten. Es herrscht jetzt das rühmens-

Digitized by Google

werte Streben in der musikalischen Welt, die großen Werke der unsterblichen Meister — die Oratorien — dem Publikum vorzuführen. Die musikalischen Kräfte, die Sänger und Sängerinnen einer ganzen Stadt werden zusammengeführt. Durch Wochen und Monate hindurch ziehen sich die anstrengenden Arbeiten der Vorbereitungen in Proben für die Produktion. Würde das nicht geschehen, so könnte ein solches Werk unmöglich gelingen. Ohne Proben keine gute Aufführung. In einer deutschen Universitätsstadt waren zu einer Studentenkneipe vier Kammersänger geladen mit dem Ersuchen, sie möchten zur Unterhaltung ein Quartett vortragen. Der Gesang begann, die Herren kamen mitten in das Lied, da mit einem Male gab es eine Entgleisung. Wie war das doch möglich? Es waren doch geschulte Sänger, oft hatten sie miteinander gesungen auf den Brettern, die die Welt bedeuten, und jetzt diese Trümmer! Hätten sie auch nur einmal das Lied miteinander probiert, so wäre diese Entgleisung nicht geschehen. So notwendig die Proben für die weltliche Musik, ebenso notwendig sind sie auch für die Kirchenmusik. Alle Sonn- und Feiertage treten wir mit unserm Chor vor die Öffentlichkeit. Wir singen im Hause des Herrn vor der versammelten Gemeinde, aber nicht um das Volk zu ergötzen und zu unterhalten, sondern um die christliche Gemeinde zu erbauen.

Alles zielt beim Gottesdienste der katholischen Kirche darauf ab, die Herzen der Gläubigen aufwärts zu lenken: die Glocken, die so feierlich hallen vom Turme, die Lichter, die aufwärts streben, der Weihrauch, der in die Höhe steigt, insbesondere ist es der kirchliche Gesang, der die Gläubigen mit himmlischer Gesinnung erfüllen kann. Wie der Windhauch hinzieht über Feuersglut und die Flamme hervorlockt aus der glimmenden Kohle, so ziehen die heiligen Gesänge der Kirche hin über die Herzen der Gläubigen, um die Flamme der Andacht in ihnen zu wecken. Von dieser ergreifenden Macht des kirchlichen Gesanges hat St. Augustin einstens erfahren, als er bei den Psalmen und Hymnen der Kirche bis zu Tränen gerührt wurde. Zu einem Pfarrer kam einst am Sonntag vormittags ein hoher Herr, der eben dem Gottesdienst angewohnt hatte, und sprach: „Aber in ihrer Kirche herrscht eine große Ruhe." Der Pfarrer entgegnete: „Das mag wohl auch darin seinen Grund haben, daß in unserer Pfarrei jeder feierliche Gottesdienst gewissenhaft vorbereitet wird durch die Proben für den Musikchor."

Aber noch einen höheren Zweck hat der kirchliche Gesang. Er ist ja zunächst bestimmt, den ewigen Gott zu loben und zu verherrlichen, ihm zu danken, ihn zu bitten. Wenn ein Kirchenchor den ehrenvollen Auftrag erhielte, in der Residenz des Königs vor dem Throne des Landesfürsten zu singen, mit welch peinlicher Sorgfalt würde die Produktion dieses Tages vorbereitet werden. Nun singen wir aber bei jedem Gottesdienste im Hause des Herrn, in der Residenz des ewigen Königs, vor dem Tabernakel Jesu Christi, vor dem heiligsten Angesicht des ewigen Königs. Wir verrichten jenen Dienst, den die Fürsten des Himmels vor dem Throne der ewigen Majestät zu besorgen haben. *„Laudamus te, benedicimus te, adoramus te"* singen wir bei jedem Amte: Wir loben dich, wir preisen dich, wir beten dich an. Unser Gesang ist somit ein Lob-, Dank- und Bittgebet. „Wenn du aber beten willst, sagt die Heilige Schrift, so bereite dein Herz vor." Ein so gesteigertes, gehobenes, gut zubereitetes Gebet muß durch die Wolken dringen und Gottes reichste Gnade vom Himmel auf die Erde ziehen. Einst waren die Frauen in einem Kloster in großer Not. In kurzer Zeit sollten sie eine hohe Summe Geldes erlegen, wenn sie das nicht leisten könnten, müßten sie ihre traute Heimat verlassen. Verschiedene Andachten hatte man schon veranstaltet. Da ließ die Oberin ihren Konvent zusammenrufen und sprach: „Schwestern, nun wollen wir einmal singen; jeden Tag nach der Matutin soll das *‚Te Deum laudamus'* erklingen." Und sieh, den andern Tag kam ein reicher Mann auf Besuch in jenes Kloster und zeigte sich bereit, den Frauen aus ihrer Not zu helfen.

Wie sollen nun die Proben für den Kirchenchor abgehalten werden? Jede Woche soll wenigstens eine Probe abgehalten werden. Es ist ja gut, wenn auf das Patrozinium, auf Kirchweih und auf andere hohe Feste Proben veranstaltet

Digitized by Google

werden, aber mit einigen Tröpflein kann man die kirchliche Kunst nicht aufnähren. Wöchentlich sollte doch wenigstens eine Stunde zur Vorbereitung auf den Gottesdienst aufgewendet werden. Im Herbste kam ich in den Ferien nach Br . . . . Dort wurde in der Stadtpfarrkirche von ungefähr 60 Sängern und Sängerinnen die herrliche Heinrichsmesse von unserm Meister Haller in gelungenster Weise zur Aufführung gebracht. Nach dem Gottesdienste fragte ich vor der Kirchentüre den dortigen Chorregenten, wie es bei ihm gehalten werde mit den Proben. Er antwortete: „Wir haben allwöchentlich drei Proben." „Und wie lange dauern diese Proben?" „Jedesmal zwei Stunden." „Werden die Proben auch besucht?" „Selbst die Arbeiter ziehen ihren Werktagsrock aus und kommen mit dem Feiertagsgewande zu den Proben." Bei solchem Eifer muß ein Chor auf der Höhe bleiben.

Bei den Proben soll der liturgische Text erklärt werden. Die liturgische Sprache ist die lateinische Sprache, geweiht durch den Gebrauch von fast 2000 Jahren. „Diese Sprache ertönte schon in den Katakomben, in dieser Sprache sangen die Christen in den goldstrahlenden Basiliken, die Klänge der lateinischen Sprache ertönten in den erhabenen Domen des Mittelalters" (Benedikt Sauter). Die lateinische Sprache ist dem Volke aber eine fremde Sprache und soll darum dem Kirchenchor erklärt werden. Wie schön ist es, wenn ein Pfarrer von Zeit zu Zeit in die Proben kommt und die liturgischen Gesänge den Sängern erklärt! Aber nicht allein die stehenden Gesänge beim Amte, sondern auch die Wechselgesänge bedürfen der Erklärung und der Proben. Es soll ja in der Kirche ein vollständiger, nicht ein zerstückelter Gottesdienst abgehalten werden; ein ganzes Amt, eine vollständige Vesper. Zu einem ganzen Amte gehört aber ein ganzes *Gloria,* ein ganzes *Credo* sowie Introitus, Graduale, Offertorium und Communio.

Bei den Proben soll die Komposition für den folgenden Gottesdienst vorbereitet werden. Vielleicht sind einzelne Stellen eines Werkes bei der letzten Aufführung nicht gelungen; diese können nun gebessert werden. Für einen guten Chor wird auch etwas Neues wieder beschafft werden müssen. Wenn in einem Vereine monatlich derselbe Vortrag gehalten würde, wer vermöchte wohl diese Wiederholung auszuhalten? Wenn ein musikalisches Werk auch noch so schön gearbeitet ist, bei allzu häufiger Wiederholung wird es eben abgegriffen, trivial und von einer Begeisterung kann bei einem Sängerchor kaum mehr die Rede sein.

Bei Abhaltung der Proben sollen die Sänger nicht bloß im Treffen der Noten geübt, sondern vor allem im Vortrag geschult werden. Auch das vorzüglichste Tonwerk kann durch einen schlechten Vortrag herabgewürdigt werden.

Gesangschule und Gesangproben sind die beiden Flügel, auf denen die Kirchenmusik sich erhebt. Regen sich diese Schwingen nicht mehr, so wird der beste Chor ohne Proben von der Höhe herabsinken, und ohne Gesangschule werden unsere Chöre zurückgehen, ja zum Absterben kommen. Darum soll der Vorsatz uns alle hinausbegleiten in unsern Wirkungskreis! Wo kirchliche Gesangschulen bestehen, sollen dieselben mit Eifer fortgeführt werden; wo solche nicht bestehen, sollen sie neu gegründet werden. Jeder Kirchenchor soll jede Woche wenigstens eine Stunde hindurch den Gottesdienst vorbereiten durch eine gute Probe!

Zum Schlusse noch ein Wort über die Förderungsmittel zur Hebung der *Musica sacra.* „Kunst braucht Gunst." Es müssen für die Kirchenmusik auch materielle Mittel flüssig gemacht werden. Auf jedem katholischen Musikchor sollen sich finden: *Graduale* und *Vesperale Romanum,* diese offiziellen Gesangbücher der katholischen Kirche. Soll ein Musikchor nicht in ausgetretenen Geleisen wandeln, so muß das Repertoir sich öfters erneuern. Ein Lehrer, der sich der großen Mühe unterzieht, Gesangschulen zu gründen und zu leiten, allwöchentlich Proben abzuhalten, soll eine entsprechende Gratifikation erhalten. Woher aber die Mittel nehmen? Die Stiftungskassen, wo sie gut dotiert sind, können herangezogen werden. Diese Stiftungen sind ja bestimmt für den Unterhalt des Gotteshauses, für Beschaffung von heiligen Gefäßen und Paramenten, für den Gottesdienst der Kirche. Nun gehört aber der liturgische Gesang in erster Linie zur Liturgie. Auch

Digitized by Google

Gemeindekassen dürften sich öffnen zur Förderung der Kirchenmusik. Es ist eine Ehre für eine katholische Gemeinde, wenn sie ein schön geschmücktes Gotteshaus besitzt, es ist ein Ruhm für eine Pfarrei, wenn der Kirchenchor auf der Höhe der kirchlichen Kunst sich befindet. Leistet eine Gemeinde einen Beitrag zum Unterhalt einer kirchlichen Gesangschule, so fördert sie einen hohen idealen Zweck. Auch freiwillige Gaben werden nicht selten in die Hände der Seelsorger gelegt. Lassen wir diese silbernen Opferquellen auch hinüberfließen auf das Gebiet der *Musica sacra.*

Vor dreißig Jahren reichte mir eine arme Dienstmagd eine Spende mit den Worten: „Herr Kaplan, hier haben Sie einen Zwölfer für diese schöne neue Musik."

Wenn wir diese materiellen Mittel verwenden zur Hebung der kirchlichen Kunst, wenn wir all die Mühen, Arbeiten und Opfer für Hebung der kirchlichen Musik Gott dem Herrn zum Opfer bringen, so werden wir nicht bloß Gottes Ehre fördern, sondern auch seinen Segen vom Himmel auf eine ganze Gemeinde herabziehen. In der Schweiz sah ich einst, wie die Leute das Baumaterial einen hohen Berg hinanschleppten für einen Kirchenbau. Ich fragte: „Habt ihr denn keine Lasttiere?" Sie antworteten: „O gewiß, aber wir wollen durch unsere mühevolle Arbeit uns Verdienste sammeln beim göttlichen Bauherrn." Wird nicht der liebe Gott auch diejenigen besonders segnen, welche an dem geistigen Bau der *Musica sacra* mit Eifer und Anstrengung mitarbeiten? Diesen göttlichen Segen werden wir auch öfters herabrufen durch unser Gebet. Ist ein Werk gelungen, so wollen wir Priester sogleich am Altare Gott dem Herrn den Dank abstatten, ist es einmal schief gegangen, so wollen wir verstärkte Bitten zum Himmel emporsenden um neue Gnaden, und droht gar eine Katastrophe und will die Harmonie sich auflösen in eine Disharmonie, so wollen wir doch nie und nimmer den Mut sinken lassen. Und kommt dann einst der große Erntetag, wo die Schnitter des Himmels, die Engel Gottes, die Garben sammeln, so sollen sie auch reichliche Früchte finden, Früchte, die gewachsen sind unter dem Schweiße der Arbeiter, gereift unter dem Sonnenglanz des göttlichen Segens auf dem weiten Fruchtgefilde der *Musica sacra.* Das walte Gott!

An den Frieden

Längst schon du mußtest verlassen ein Land dir zur Heimat geworden,
Längst schon verlassen ein Volk, das dankbar dich ehrte und liebte.
Keines dich liebte gleich ihm, doch der Neid und feindliche Rachsucht,
Stießen herab dich vom Throne, den milden, gütigen Herrscher;
Kaum dort in weitester Ferne die Feinde dir gönnten die Stätte,
Wo mit trauerndem Antlitz du harrest nur besserer Zukunft.

Wann im weißen Gewande, umglänzet von höherem Lichte,
Wird deine hehre Gestalt uns wieder erscheinen, die tröstend
Reichet aus sanften Händen uns dar den grünenden Ölzweig,
Daß wir lobpreisen den Herrn und singen „Te Deum laudamus"?

Cochem — Jodoc Kehrer

Digitized by Google

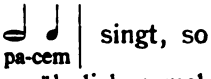
Chor-Photographien für Kirchensänger und Kirchengänger

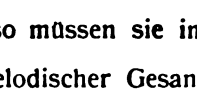
Nach der Natur aufgenommen von G. E. Stehle. (Schluß)

II. Der mehrstimmige Gesang

Der älteste Gesang in der Kirche ist der einstimmige Choralgesang, auch gregorianischer Gesang genannt, weil ihn der heilige Gregor besonders gepflegt und vervollkommnet hat. Später tauchte der mehrstimmige Gesang auf; zuerst in bescheidenster Weise, dann immer vollkommener, aber — auch nicht ohne mannigfache Ausartungen, so daß die Kirche auf dem Punkt stand, ihn gänzlich zu verbannen und den Choral als alleinige Kirchenmusik zu erklären. Da rettete ein unsterbliches Talent, Giovanni Pierluigi, von seinem Geburtsort kürzer „Palestrina" genannt, durch seine unvergleichliche Kunst in der weltberühmten *Missa Papae Marcelli* den mehrstimmigen Gesang,[1] und seit jener Zeit genießt derselbe die Rechte eines Adoptivkindes, während der Choral, wie schon bemerkt, der Kirche eigenes Kind ist. Der mehrstimmige Gesang aber gehört mit in's Haus, ist wegen seiner vorzüglichen Eigenschaften unter die Familienglieder eingereiht.

Ähnlich wie wir beim Choral unterschieden haben zwischen echtem, reinem, der immer ohne Takt und unbegleitet ist, und bereits harmonisiertem, der eigentlich schon in dieses Kapitel gehört, so müssen wir auch hier zwei Arten von mehrstimmigem Gesang auseinanderhalten. Die Studierten nennen sie homophon und polyphon, man könnte sie vielleicht ebensogut und jedenfalls verständlicher nennen: gewöhnliche Melodie und vielverschlungene Melodie.

Wenn eine Messe oder ein Gesangstück das Wesentlichste, Hauptsächlichste in der Oberstimme hat, die einen oft so liedartig „anheimelt", so daß man sich fragen möchte: „ei, wo hast du doch dies schon gehört?" wenn dabei die andern Stimmen so untergeordnet mitlaufen dürfen, als ob sie nur „so d'r Gotteswill'n" da wären und kein bedeutendes Wort mitzusagen haben, wenn sie nur so der Oberstimme den Schlepp tragen und die Rollen des gehorsamen Bedienten spielen, und wenn die Oberstimme 

singt, so müssen sie im gleichen Augenblicke auch 

singen — das ist gewöhnlicher melodischer Gesang: der Kenner sagt, das ist homophon. Das Wort kommt aus dem Griechischen und heißt gleichstimmig, weil eigentlich nur, wenn man die Stimmen auseinanderlesen würde, an einer einzigen, der Oberstimme, noch etwas bliebe, an den übrigen wäre rein Nichts mehr.

Wenn aber ein Gesang so kunstreich und interessant zusammengefügt ist, daß nicht eine Stimme allein das Privilegio hat, alles selbst sagen zu dürfen, sondern alle Stimmen gleich wichtig sind, wenn keine am Gängelband der andern nachhinkt, wenn jede ihre eigene Melodie singt und es doch wunderbar mitsammen recht klingt, wenn jede Stimme in ihrer Weise das Lob Gottes singt, und doch alles herrlich harmoniert, wie in Gottes Schöpfung selbst, wo ja auch ein jedes Ding scheinbar nach seiner eigenen Art besteht und wirkt, und schließlich doch alles richtig und wohlberechnet zusammengreift, wie das Räderwerk in einer Uhr, wenn man es so recht herausfühlt, daß eine Stimme der andern es zuvortun will im Lobpreisen und jede noch was Schöneres sagen möchte und schließlich doch alle übereinstimmen im „Heilig, Heilig!" das wogt und sich beschwingt durchdringt, wie die Chöre der seligen Geister: das ist vielfache, verschlungene Melodie, gleichsam ein köstliches Gewebe wertvoller Weisen, ein künstliches Gewinde, ein mannigfaltig geflochtener Fruchtkranz aus goldenen Ähren: das ist polyphoner Gesang, sagt der Musiker. Das Wort kommt wieder aus dem Griechischen und heißt

[1] Bekanntlich eine Fabel. Die Red.

Digitized by Google

vielstimmig, weil mehrere gleich bedeutende, gleich interessante Stimmen da sind, deren jede für sich etwas sagt, wenn man sie auch aus dem ganzen Verband herauslöst.

Der Großmeister der letzteren Kunst ist obengenannter Palestrina, weshalb man diese Gesangsart auch Palestrinastil heißt. Es gibt keinen bedeutenden Musiker, der diesen Stil nicht kennt, schätzt, liebt und bewundert, und heute noch werden seine Werke in den ersten katholischen Kathedralen — und was noch mehr sagen will (da er lauter katholische Texte komponiert hat) in den hervorragendsten protestantischen Domen und Konzertinstituten aufgeführt. Das ist denn doch auch ein Beweis!

Man erzählt sich, Palestrina sei einst gefragt worden, wie er doch diese wundervollen Tongebilde, diese ewig sich durchflutenden Harmoniewogen, diese himmlich süßen Zaubermelodien in ihrer gegenseitigen Verschlingung und Durchdringung habe schreiben können. Das sei ihm gar nicht schwer geworden, war die Antwort, denn die Engel hätten's ihm oft genug vorgesungen! Der Verstandesmensch mag darüber lächeln, aber wenn er einen gebildeten Künstler fragt, gleichviel ob dieser Protestant oder Jude sei, wird er ihm sagen, daß in des alten Meisters geistigem Ohre überirdische Weisen erklungen sind!

Obwohl keine Regel ohne Ausnahme, kann man doch sagen, der homophone Gesang ist leicht, der polyphone schwer. In doppeltem Sinne richtig: leicht oder schwer auszuführen, leicht oder schwerwiegend an Kunstwert. Ausnahmen gibt es natürlich und das nicht selten: aber unsere Chöre sind so im homophonen Stile aufgewachsen und erzogen, daß ihnen die andere Art sehr viel Schwierigkeiten macht. Ebenso geht es dem Volke, das immer an homophones Zuckerwasser gewohnt ist; der feurige, alte Bordeaux mundet ihm nicht recht, dünkt ihm eigentümlich und herbe. Der Mensch ist eben ein Kind seiner Zeit und ein Produkt aus Erziehung und Gewöhnung.

Es gibt natürlich auch im homophonen Stil würdige, wertvolle und ergreifend schöne Gesänge, die zumal dem Volke leichter verständlich und von den Chören leichter zu bewältigen sind. Beide Arten können das Herz erheben, das Gemüt entflammen, die Andacht anfachen, den Sinn aufwärts lenken; beide sind der Kirche würdig und ein rechtes Mittel zum rechten Zweck. Aber beide stellen eine gleiche, unumgänglich notwendige Bedingung an alle Lehrer und Sänger, die Bedingung

der guten Aufführung.

Diese ist unbedingt notwendig, wenn der Gesang wirken soll. Ein häßlicher Gesang ist etwas ganz ungemein Abscheuliches, eine wahre Schändung des Tempels, der der Erbauung und Veredlung, der Heiligung wegen da ist, und ein Verbrechen am gesunden Ohre und am Schönheitssinn des Volkes, das anstatt gehoben und gefördert — malträtiert und geärgert wird. Das müssen unsere Chöre bedenken, dann werden sie mit einem Ernst und einer Willenskraft an ihre Aufgabe herantreten, wie es eine so hochwichtige Sache erfordert. Der Gesang ist eines der mächtigsten Gemütsbildungsmittel; das ist anerkannt. Darüber sind ganze Bücher geschrieben worden. Es herrscht darüber gar kein Zweifel und jedes Wort ist überflüssig. Einem gut ausgeführten Gesange kann sich niemand entziehen. Er erfaßt und bezwingt den ganzen Menschen. Schon deshalb ist die Pflege des Gesanges außerordentlich wichtig. Aber für uns Katholiken kommt noch ein weiterer, viel schwererer Grund und eine geradezu unendlich höhere Rücksicht dazu. Es gilt der Verherrlichung des öffentlichen Gottesdienstes, der würdigen Feier des heiligen Mysteriums! Es gilt kurz und gut dem Höchsten, was wir kennen! Welche Aufforderung zum Ernst, zum Fleiß, zum angestrengtesten Ringen, zur zähesten Beharrlichkeit! Wahrhaftig, nur die Gedankenlosigkeit — oder der schlechte Wille kann gleichgültig und träg sein!

Es handelt sich ganz einfach um eine Sache, für die das Beste der Besten kaum gut genug ist, die ausgezeichnetste Gabe der größten Tüchtigkeit geradeso ausreicht. Unsere Chöre müssen da ihr Auserlesenstes bieten. Dies erreichen sie 1) durch kluge Wahl des Stoffes, 2) durch pünktliches Lernen des Gewählten, 3) durch ängstlich sorgfältiges, aufmerksames Aufführen des Gelernten.

Digitized by Google

Was den ersten Punkt, die Auswahl des Stoffes, anbelangt, so ist vor allem notwendig, daß nur solche Stücke zur Erlernung bestimmt werden, die die Kräfte der Ausführenden nicht überschreiten, ja dieselben für der Anfang nicht einmal zu sehr anstrengen. Überladen bringt Schaden — ein altes Wort, ein wahres Wort. Die Sänger müssen selber einsehen, daß die musikalische Reform nicht nur notwendig, sondern auch möglich, und unter Umständen sogar leicht ist. Nach verhältnismäßig wenig Mühe ein ordentlicher bis guter Erfolg, das macht Lust, stärkt den Eifer, bringt Mut zu weiterem Vorwärtsstreben. Herr Witt fing, als er den Eichstätter Domchor in heruntergekommenem Zustand übernahm, auch nicht gleich mit seiner 6stimmigen Konzils-Messe oder einer Palestrina-Messe an, sondern der leichten Ausführbarkeit wegen mit meiner Preismesse, übte sie aber so fein ein, daß sie bei der Aufführung niemand mehr kannte, obwohl sie unter Herrn Rampis sehr oft gesungen worden war. So sollte man's überall machen, wo zu reformieren ist, mit dem Leichtesten anfangen und dieses aber in einer Vollendung aufführen, daß die Wirkung eine unwiderstehliche wird. Dann hat man die erste Schlacht gewonnen, während eine erste Niederlage oftmals alles in Frage stellt, namentlich je schwerer das Stück und je größer die Mühe war, die darauf verwendet wurde. Die Leute sagen nach solch verunglücktem Versuch zu den Sängern: „Aber heut habt ihr einmal famos wüst gesungen; was war denn das, das hat man ja gar nicht hören können!" Die Sänger sagen: „Ei, das war ein so einfältiges Zeug, so eine neumodische Messe, da ist gar keine schöne Weise (= Melodie), es singt immer alles durcheinander, es ist, als ob der eine da hinauszieht und der andere dort hinein will, man weiß gar zuletzt nicht mehr, was es sein soll," und schließlich vereinigen sich alle dahin: „Mit den Neuerungen heißt's nichts, unsere alten Messen sind doch weit schöner!" Das ist dann ein so großer Schaden, daß der Versuch besser unterblieben wäre, dann hätte er doch nichts verdorben. Mit schlechten Produktionen macht man keine Propaganda und wer das Bestehende niederreißen will, der muß Besseres aufbauen können, sonst läßt er klüger den alten Bau so lang stehen, bis er die Mittel zu einem schönen neuen erworben hat. Darum kann man nicht eindringlich genug betonen, zuerst nur recht leicht — und das sehr schön geben. Das Volk fragt gar nicht: wie schwer ist das? oder: wie berühmt ist das Stück? oder wo wird das aufgeführt? oder: wie lang habt ihr daran gelernt? sondern ganz einfach nur: wie schön ist das! Freilich kann das Volk in sehr vielen Fällen durch langjährige Gewohnheit auch das Spektakulöse schließlich schön finden, aber es ist doch gewiß bildungsfähig und empfänglich für das wahrhaft Schöne, wenn es gut vermittelt und vollkommen dargestellt wird.

Ich sage gut vermittelt, denn zu schroffe Gegensätze können nicht unvermittelt aufeinanderfolgen. So wird z. B. einem Publikum, das nur Bühler und Schiedermaier hörte, das Leichtverständlichste und Ansprechendste, was unser vortrefflicher Greith geschaffen, niemals sogleich munden, selbst wenn's völlig untadelhaft zu Gehör gebracht wird — „'s war schön, aber langweilig!" — wird's heißen. Damit soll gesagt sein: gesungen habt ihr schön, aber es gefällt uns nicht; es ist nicht nach unserem Geschmack, ist nicht rauschend, nicht lustig, oder nicht süß (= sentimental) genug. Es empfiehlt sich überhaupt, die strengere Richtung durch eine gewählte Übergangsmusik, wenn ich so sagen darf, vorzubereiten und anzubahnen. Der Geschmack läßt sich, wie alles, bilden und veredeln. Davon ein Beispiel.

Als der neugewählte Chordirektor X den Chor zu Y übernahm, brachten ihm bald zwei der tüchtigsten Sängerinnen ein „Frühlingslied", Duett für Sopran und Alt, um es einmal als Offertorium zu singen, wie sie unter dem vorigen Dirigenten öfters getan hätten. „Es hätte jedesmal so sehr gefallen, sei so andächtig (!) und lieblich, und wenn draußen so schönes Frühlingswehen walte, so dürfe man dem lieben Gott auch in der Kirche etwas von seiner herrlichen Schöpfung vorsingen," meinten in unschuldiger Naivität die guten Mädchen, die gar keine Ahnung von Liturgie und Kirchengesetz, wie von musikalischem Wert hatten. Bei besagtem Duo war es nämlich unmöglich zu sagen, ob Poesie oder Melodie oder Harmonie der fadere Blödsinn sei, alles einem nur halbwegs geläuterten Geschmack so ecklich, wie dem Magen lauwarmer Kaffeeabsud. Der gleiche Chorregent übte später nach 2 Jahren sukzessiver Reform Hahns 4. Messe in *C-dur* ein, die mit Ausnahme des *Benediktus* noch ziemlich angeht. Beim *Benediktus* nun fingen dann die gleichen zwei Sängerinnen an zu lachen, und sagten: „Herr Direktor,

Digitized by Google

aber nicht wahr, diese Birnenbrühe (wörtlich!) müssen wir in der Kirche nicht singen — das ist recht für Gitarr-Jungfern!" Sogar die Musiker waren damit einverstanden. Und doch steht dies *Benediktus*, so schwach es auch ist, noch musikalisch viel höher, als jenes „Frühlingslied". Das war die Frucht zweier Jahre.

Für die schwächsten Kräfte möglich sind die Kompositionen von Jos. und Alois Rieder, Felix Uhl, P. Rampis, Schenk und anderen. Bessere Kräfte werden mit den Sachen von Aiblinger, Schütky und anderen sich äußerst dankbare Aufgaben stellen und ganz gewiß jedermann erfreuen. Bei zunehmendem Fortschritt fände sich alsdann in den Kompositionen von Benz, Birkler, Brosig, Dreßler, Gaugler, Greith, Haberl, Hanisch, Jaspers, Kaim, Kothe, Könen, Kewitsch, Kretschmar, Krawutschke, Liszt,[1] Mettenleiter, Nekes, Oberhoffer, Sailer, Schaller, Schmidt, Schütky und Witt hinreichend Stoff in reichster Auswahl. Von hier zu den Goldgruben der Alten und zu den Schätzen, die in Dr. Proskes Sammelwerk *„Musica divina"* sich aufgehäuft finden, ist hernach nur noch ein Schritt. Wer eines sicheren Führers bedarf, der sei auf den „Vereinskatalog des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins" verwiesen. Derselbe erschien bis jetzt als Beilage zu dem Vereinsorgan „Fliegende Blätter", wird aber dem Vernehmen nach vom nächsten Jahr an separat zu bekommen sein. Derselbe enthält nebst dem klaren Ausspruch der Zensoren über Wert oder Nichtwert einer Komposition mitunter der trefflichsten kritischen, ästhetischen und geschichtlichen Notizen, sowie jedesmalige Angabe, ob ein Werk für schwache, mittlere oder starke und gutgeschulte Chöre passe.

Da schreibt mir vom 12. Januar 1874 ein Herr aus der Urschweiz:

„Neulich verlangte ein Gemeinde-Rat von mir, ich solle ihm die kirchlichen Verordnungen zeigen — ob Musik mit Instrumenten verboten sei, und — wie es einen Index von verworfenen Büchern gebe, so sollte es doch auch einen für solche von der Kirche verfehmten Kompositionen geben. Auch die so langen Vorreden zum St. Galler Kantorium und St. Galler deutschem Gesangbuch bezeichnen trotz weitläufigster Allgemeinheit durchaus nichts Greifbares, keinen speziellen Hinweis mit dem Finger auf einzelne laszive Werke.

Wenn dieser Mann dies fordert (und er hat Recht, ich lobe ihn, täte es doch jede Behörde!), so kann ich ihm nicht genügen. Denn warum geschieht dies nicht von Seite der Bischöfe? nicht von Seite des Cäcilienvereins? Könnte ein solches Verzeichnis nicht jedem Pfarrherrn eingehändigt werden? In meiner vis-à-vis Gemeinde G....u hält man *Donat* Müller und Bauer noch für sehr kirchlich und findet Kempter übermäßig ernst und langweilig. Die Notwendigkeit eines genauen Index hat schon vor zwölf Jahren Professor Plattner in den Blätter für Kunst und Wissenschaft nachgewiesen und zwar mit so derben Worten, daß er den Ausdruck „Stier" gebrauchte. So lang dies nicht geschieht, halte ich alles für unnütze Papierversalberei.

Die Sache ist einfach. Jeder Pfarrherr schaffe sich den Vereinskatalog an und gestatte seinem Chordirektor nur die Aufführung der dort aufgenommenen Werke. Dann weiß er absolut gewiß, daß er auf dem Boden der Kirche steht, denn die Richterzensur, die aburteilt, ist von der Kirche nicht nur gutgeheißen, sondern geradezu eingeführt. Man liest die Vereinszeitschrift viel zu wenig oder zu flüchtig!

In den früheren Jahrgängen der „Fliegenden Blätter" findet der danach Suchende Beispiele genug, wie man die Sache anderwärts angefangen und reussiert hat. Diejenigen, welche nach leichtem und möglichst dankbarem Stoff verlangen, werden mich entschuldigen, wenn ich auf die Tatsache zu verweisen mir erlaube, daß seit bereits drei Jahren (laut jeder Nummer der „Fliegenden Blätter") meine Preismesse bei Neugründungen mit Kompositionen anderer so als eine Art Mauerbrecher gebraucht wurde und den Weg durch ganz Deutschland und einen großen Teil der Schweiz, Österreich, Polen und Amerika gefunden hat. Nochmals wiederholen muß ich: nur immer gute Aufführungen! Diese Anforderung, die stets gestellt werden muß, ist besonders unerläßlich und in entscheidendem Grade wichtig beim Beginn und in den Jugendjahren der Reform. Sonst erreicht sie kein hohes Alter und stirbt an der Schwindsucht, ehe sie zum lebenskräftigen, ausdauernden Manne erstarkt ist.

[1] Seine leichtesten, in den Witt'schen Blättern als Beilagen erschienenen Sachen.

Digitized by Google

Wenn ich oben gesagt habe, daß für den Anfang nur ganz Leichtes gewählt werden soll, so ist damit keineswegs gemeint, daß man dabei sich begnügen und selbstgefällig stehen bleiben, auf wohlfeil errungenen Lorbeeren frühmüde ausruhen soll. Es ist Pflicht der Chöre, die nach und nach erstarken, sich mit der Zeit bedeutendere Aufgaben zu stellen. Freilich gereicht es einer Komposition zum höchsten Lobe, wenn sie leicht und zugleich sehr wertvoll ist, aber diese beiden Eigenschaften vereint sind sehr selten anzutreffen, vielmehr kann man täglich die Erfahrung machen, daß von „leicht" zu „seicht" oft kaum ein Schritt ist, und Chöre, die ausschließlich nur Leichtes verlangen, sich nur mit leichter Kost nähren, werden nie sehr erstarken, nie wirklich bedeutende Taten ausführen. Die Kirchenmusik muß der Kunst wie der Kirche wohl anstehen und beide zieren, das muß man im Interesse beider verlangen, und das muß auch wohl möglich sein und zwar bei gutem Willen überall, denn sonst wären ja die hochgebildeten Städter und Halbstädter der bestgeschultesten Staaten dümmer als jene arme, in alle Berge zerstreute Bauerngemeinde in Gaschurn im Montafun, die Palestrina und Lotti und Orlandus Lassus singt, während man in andern sich gewaltig fühlenden Orten nicht einmal ein Motett der alten Schule hervorbringt. Davon weiter unten noch mehr.

Die Forderung möglichst guter Aufführung ist nur erreichbar durch Proben, die fleißig besucht und zu eifrigem Studium benützt werden müssen. Ohne hinreichende Übung keine Sicherheit des Gelingens und keine Bürgschaft guten Erfolgs. Fleißig Proben halten, von allen Mitgliedern besucht, und so den Stoff verarbeiten, daß das sichere Gelingen als die gewisse Frucht absoluten Könnens vorausgesehen werden kann und nicht als das zweifelhafte Resultat eines glücklichen Zufalls gehofft wird, das ist die Hauptsache. Auf „Geratewohl" erscheinen in der Regel keine gelungenen, sondern fast immer mehr oder weniger verpfuschte Aufführungen.

Endlich ist notwendig, daß das in der Probe vollkommen gut Einstudierte auch mit gespanntester Sammlung aufgeführt werde. Eine vollendet schöne Gesangsleistung erfordert gar viele Aufmerksamkeit. Wie muß dem Sänger alles in den Übungen Erklärte vorschweben, welche Sorgfalt erheischt das pünktliche rhythmische Zusammentreffen, die schöne und edle Tonbildung, die untadelhafte Klangfarbe der Vokale, die Reinheit der Aussprache, die Sauberkeit und Leichtigkeit der Konsonanten, die richtige und stimmungsvolle Auffassung und Darstellung der vom Dirigenten erklärten Idee, die wohlvorbereitete, tadellos erscheinende Dynamik, die gleichmäßigen Crescendo und Decrescendo, die Präzision der Abschlüsse, die so wichtige Phrasierung durch richtiges Atmen und Betonen — ja wahrhaftig, wer all' diese Forderungen, die sämtlich so notwendig sind, daß der Mangel nur einer derselben die Schönheit des Gesangs tötet, summiert und sich die Totalität der Arbeit vorstellt, dem ist es rein unbegreiflich, wie unsere Sänger auf dem Chor noch Zeit finden, zu — schwatzen! Wie wahr sagte Herr Witt im St. Galler Kurs: „Betrachten Sie die Melodie des *Agnus*. Es ist der Bittgesang an das liebe, milde Gotteslamm, das so willig und ergeben die Sünden der höhnenden Welt auf sich ladet. Nun hören Sie diese Klänge in ihrer Einfachheit und diatonischen Ruhe, wie flehend, wie innig, mild, wie voll der demütigen und fromm ergebenen Bitte! (Zeigt

das in ausgeichneter Weise durch Vorsingen sehr deutlich.) Aber wie bekommen Ihre Sänger das? Wenn sie betend singen und ihr Gesang nur ein ausgehauchtes, potenziertes Gebet in Tönen ist. ‚Hier singe so, daß der Hörer tief ergriffen niederkniet, den Hut abzieht und mit Augen voll Tränen die Hände faltet.' Das geschieht durch innige Klangmodulation der Stimme, die aber nicht das sentimentale Portamento weltlicher Rührmelodeien ist. Der Kirchensänger singt immer kerzengerade an, den gotischen Türmen seiner Dome vergleichbar, und das hindert ihn aber gar nicht, langsam, bittend, weich, mit schönster Betonung den ergreifendsten Ausdruck zu betonen und aus der unscheinbarsten Kantilene ein Wunder von Melodie herauszuzaubern. Freilich muß man dabei viel Andacht im Herzen und viel Verständnis im Geist, wie viel guten Willen im Gemüt haben. Man muß viel denken, und wer viel denkt, hat gar keine Zeit zum Schwätzen. Schwätzen tun unsere Sänger nur, weil sie nicht denken können oder wollen."

Digitized by Google

Witt ging noch weiter und behauptete: „Ich beurteile die Leistungsfähigkeit, die Güte, die Bildungsstufe eines Chores überhaupt ganz nach seiner Disziplin. Ist er ruhig, sehr aufmerksam, gespannt und ernst, andächtig und würdig, so wird er selbst bei schwächeren Kräften Treffliches leisten, während selbst die allervortrefflichsten Kräfte bei Leichtfertigkeit, Unaufmerksamkeit und Frivolität tief unter die Mittelmäßigkeit herabsinken.[1]

Weiter steht in den „Fl. Bl." VII. Nr. 11 S. 89 wörtlich:

„Ich habe einen (fremden) Chordirektor gesehen, der sich so lümmelhaft betragen, daß ich von seinen Leistungen den allerschlimmsten Begriff bekam! Denn es ist klar: soll ein Kunstwerk würdig dargestellt werden, so fordert es gebieterisch vollste Aufmerksamkeit aller Mitwirkenden, die sogar jede Zerstreuung verbietet; das gilt vom Theater, wie vom Konzertsaal; um wie viel mehr von der Kirche, wo noch der Geist des andachtsvollsten Gebetes dazu kommen muß! Darum stelle ich unbedenklich die Behauptung auf: Ein Chordirektor, der auf dem Chor ohne Not spricht, nicht betet oder andächtig sich beträgt, ist auch bei vollendetstem Verstehen der Technik unfähig, ein kirchliches Kunstwerk auch nur genügend zu dirigieren, und die besten Sänger, wenn sie nicht beten mögen, sinken in ihrem Zusammenwirken unter die Mittelmäßigkeit herab. Das Beten ersetzt den Mangel am Können und an guten, klangvollen Stimmen sicher nicht; noch weniger aber ersetzen diese den Mangel des Betens."

Im bisherigen hätten wir *puncto* Auswahl, Einstudieren und Aufführen so beiläufig gesehen, wie man's machen soll, um seinen Zweck zu erreichen. Nun wollen wir im folgenden sehen, wie man's bis dato noch an vielen Orten in Wirklichkeit hält. Ich bemerke ausdrücklich, daß ich nur Tatsachen anführe, ohne Nennung der Namen, soweit sie nicht in öffentliche Blätter übergegangen sind. Wenn diese Tatsachen da und dort unangenehm berühren, so kann ich nichts dafür. Ich habe sie nicht gemacht und nicht verschuldet. Und daß sie vollständig wahr und nicht im mindesten übertrieben dargestellt sind, ist noch ihre schlimmste Seite! Es hilft nichts, wenn man die Wahrheit schüchtern verschweigt, sich unter elende Verhältnisse duckt und artig still ist, nicht sich muckst. Was nun einmal als eine öffentliche Institution besteht, so bedeutend in's öffentliche Leben, ja in die heiligste Öffentlichkeit eingreift, das muß sich gefallen lassen, daß man's recht an die Öffentlichkeit zieht, einmal beim Sonnenlicht betrachtet und vor tausend Augen bespricht. Können die Zustände die Öffentlichkeit ertragen, ganz gut! Muß man sich dabei schämen, noch besser, dann schaffe man andere Zustände und sei beruhigt. Kann man's nicht, so erkläre die Gemeinde oder der Chor-Verein oder der Chorregent oder wer schuldig ist, den kirchlichen und künstlerischen Bankerott und gehe in's liturgische Armenhaus, nehme jahraus jahrein mit einer Schülermesse verlieb.

ad I. Da will ich gar keine Beispiele anführen; denn das Vergehen oder Versehen ist am Ende noch das Unschuldigste und geschieht mit bestem Willen und redlicher Absicht. Zudem sind die Betreffenden, die sich mit zu schwerem Stoff jämmerlich abplagten, um am Ende kläglich durchzufallen, schon übel genug d'ran und da mit Sicherheit anzunehmen ist, daß sie als gebrannte Kinder das nächste Mal sich nicht zu nahe an kontrapunktisches Kreuzfeuer wagen werden, so wollen wir Ihnen den Schmerz ersparen, hier dem Konterfei ihrer Niederlage begegnen zu müssen. Desto schlimmer geht's denen von

Nummero II, die von den leidigen Proben handelt. Hier findest du, werter Leser, ein Bild ganz so, wie ich's bekommen habe. Es ist eine Federzeichnung auf blauem Postpapier, in ein Briefkuvert gesteckt und schaut also aus:

---

[1] **Das klingt wohl manchem etwas stark. Und doch habe ich selbst ein Beispiel mitangesehen, das das Gesagte evident bestätigt. Ich habe auf einem Chore, auf dem ich zufällig als Gast anwesend war, das Unmögliche erlebt, daß eine Konservatoriumssängerin im Solo einer urleichten Schmidschen Messe stecken blieb. Dieselbe (die Sängerin nämlich, nicht bloß die Messe) hatte sich etwas stark unkirchlich betragen und mit ihrer Nachbarin lachend geplaudert. Darauf zur Strafe diese Demütigung unter obligater Begleitung von allseitig verzogenen Mundwinkeln! Ich hätte vor Genugtuung schier laut aufgejauchzt.**

Digitized by Google

Lieber Freund!

Kalt Wasser auf meinen Eifer und einen Radschuh dem rührigsten Streben! Ich wollte, unser Herr Witt wäre einmal ein halbes Jahr an meiner Stelle, ob er es wohl vermöchte, unsere [1] ... zu begeistern, wie weiland Peter von Amiens die Kreuzfahrer, daß sie mit energischem „Gott will es" sich aufrafften.

Doch zur Sache! Du weißt, mit welchem Eifer ich mich vor zirka dreiviertel Jahren der Reform angeschlossen, wie ich einen Chorverein gründete und wie eine Zeitlang gar alles flott lief.

Leider hat sich nun das geändert und es will nichts mehr ziehen, der Enthusiasmus scheint ein Strohfeuer gewesen zu sein. Ich finde nirgends mehr Glut, alles verflogen. Laß Dir nur ein Beispiel aus letzter Zeit erzählen: Um unsern solennen Trauergottesdienst an Allerheiligen zu verschönern, und weil unsere Requiems mit alleiniger Ausnahme Kammerlanders in *Es* elender Schund sind, wollte ich das schöne, ernste und würdige von Ett einstudieren. Da ich dasselbe etwas spät von der Buchhandlung zugesandt bekam und auch der Kopist mit den Stimmen etwas saumselig war, so ließ ich, nachdem endlich alles Material parat, durch dringliches Zirkular unter scharfer Betonung der Notwendigkeit alle Vereinsmitglieder angelegentlich zur Probe einladen. Es erschien lange nicht die Hälfte. Und da soll man was fertig bringen! War schon oft so.

Doch das Beste kommt noch. Von denen, die erschienen, wurde ich gefragt: „ob's wahr sei, daß es bald ein Konzert gebe?" Es hätten mehrere Mitglieder gemeint, es sei doch zu langweilig, immer *„Kyrie eleison"* zu singen, sie wollen auch einmal was anderes.

Nun rate mir: was soll ich tun, wenn meine Schöpfung, der Verein, angesichts dringlicher Vorlagen die nötigen Proben so besucht und dazu noch solche Anträge stellt. Ich schaffe mich umsonst ab. Mühe und Zeitaufwand müssen verdoppelt werden, der Erfolg doch nur halb. Durch Übernahme meines gegenwärtigen Berufes habe ich mir zur Aufgabe gesetzt, an der Verbesserung der KM. nach Kräften zu arbeiten. Dazu bin ich verpflichtet 1) vor Gott, 2) vor den Behörden und dem Volke, 3) vor meiner eigenen Überzeugung, 4) vor den Reformkreisen, die auf hiesigen Ort schauen, als ein Exempel.

Wenn nun der Verein seine Aufgabe so erfaßt, wäre es nicht besser, man hätte gar keinen? Faul und letharg, wenn es der Kirche gilt, voll von Konzertschwindel und Ballgelüsten — damit bringt man keine Reform zustande! Ich bin dadurch anstatt auf einen Ehrenplatz auf den Pranger gestellt und dazu verdammt, den Gottesdienst anstatt zu verschönern, zu verhunzen.

Voll Ärger und Verdruß habe ich den Vereinsbeamten ein klares Promemoria eingereicht und gesagt: dadurch entwürdigt sich der Verein selber, denn er übertritt seine Statuten; er bringt bei dem Höchsten, was die Christenseele kennt, Katzenmusik aufs Tapet, die für jeden Gasthof zu schlecht wäre, und das soll dann für unsern lieben Herrgott noch gut genug sein; um vor etlichen feinschmeckerischen, sich kunstverständig fühlenden Kirchenscheuen zu glänzen, müht sich Verein und Direktor ab bis zum äußersten und feilt und poliert an dem Stoff herum mit einer Geduld und Beharrlichkeit, die eines edleren Zieles würdig wäre. — Für die Kirche hat man dagegen keine Zeit, den allerdringendsten Stoff unmittelbar vor der Aufführung zu repitieren!! Schmählich genug: man wagts auf gut Glück und führt eine musikalische ..... ei auf! Aber das sollte dann den leitenden Faktoren ein Wink sein, daß ein mutiger Schnitt durch die stinkende Eiterbeule des Konzerthochmutes und weltlicher Lust der Kirchenmusik nur nützen kann!!

Wenn alles nichts hilft, sollte man diese geheimen Schäden nicht einmal öffentlich bloslegen? Was meinst Du? Etwa in den „Fliegenden?"

Zopfingen, den 4. November 1872.

Gottlieb Furchtlos [2].

Was dünkt dir, lieber Leser, zu obigem Brief? Nicht wahr, der Betreffende scheint dir ein wenig zu hitzig, ohne daß du ihm im Grunde ganz Unrecht geben könntest. Wenn der Verein in der Kirche seine Pflicht nur erst tut, dann wäre es töricht, unklug und unsinnig, ihm eine Freude, die er an Konzerten, und das wohl auch mit Recht, findet, versalzen oder verleiden zu wollen. Gute weltliche Musik zählt ja auch mit zu den bildendsten, edelsten Genüssen, und es wäre geradezu Sünde und Torheit, sie jemanden vorzuhalten, oder die Lust an ihr nicht auszubeuten. Der Verein kann hier technisch viel lernen und Fortschritte machen. Aber zuerst das Wichtigste,

[1] Ein Provinzialname, den ich nicht abdrucken kann, ohne meinem Herrn Kollegen Verlegenheiten zu bereiten.

[2] Der verehrte Leser wird sich keine unnötige Mühe damit machen, den Ort auf der Landkarte aufzusuchen und den Namen im Tonkünstlerlexikon nachschlagen zu wollen, da ich aus naheliegenden Ursachen die wahren Namen obigen Briefs durch anonyme ersetzt habe. Bei dieser Gelegenheit erfülle ich die angenehme Pflicht, dem Pfarr-Cäcilienverein Rorschach das ausgezeichnetste Lob vor aller Welt dafür zu spenden, daß er seit mehr denn zwei Jahren ungestört von Konzertintermezzos ausschließlich nur dem Studium der Kirchen-Musik Zeit und Kraft gewidmet hat. Bravo! — (Nachschrift während der Korrektur). Zurückgenommen! Es wird seit drei Wochen auf eine „gemütliche Produktion" gelernt. Letzthin kamen von zwölf Sopranisten keine und von vierzehn Alt eine zur Aufführung eines Requiem!!

Digitized by Google

dann erst das Minderwichtige. So lange ein Verein, der K.-M.-V. heißt, nicht seine Aufgabe hier zuerst löst, so lange er nicht allen Anforderungen der Kirche völlig gerecht wird, hat er kein Recht, dem Vergnügen nachzulaufen, oder er soll sich anstatt „Cäcilia" — „Terpsichore" oder . . . . . taufen.

Wie mein aufgebrachter Freund jetzt sehen wird, ist seiner Frage mit verändertem Namen hier durch die Tat entsprochen, wenn auch nicht in den „Fliegenden". Ich glaube ebenfalls, daß bei einem gewissen Stadium von Gleichgültigkeit nichts mehr hilft, als ein Appell an die Öffentlichkeit. Deswegen habe ich diesen Brief hier abdrucken lassen. An den Chorsängern, die infolgedessen davonlaufen, ist ohnehin gar nichts verloren, man pfeife ihnen fröhlich und wohlgemut nach, denn damit haben sie vor aller Welt den unumstößlichsten Beweis geliefert, daß das Gesagte sie am empfindlichsten getroffen hat.

Ein anderer Freund, der eine neue Stelle bezog, und, über Rorschach reisend, mich am zirka 15. September 1871 besuchte, war äußerst hoffnungsfreudig und sah den Himmel voller Baßgeigen. Am 4. April 1872 empfing ich folgenden Brief, der, wie obiger, im Original bei mir eingesehen werden kann:

Lieber Freund!

Fort, mit Schaden! Nächsten Dienstag reise ich wieder ab auf meine neue Stelle nach W. Hier haben die Leute kein großes Bedürfnis nach Musik — ich lasse das Vergnügen, gegen die Dummheit und Faulheit dieser Leute anzukämpfen, gerne einem andern. Nur ein Rhythmus à la Strauß (und in der Kirche à la Witzka) vermag auf die Gefühlsnerven dieser Art von Menschen zu wirken. Der von mir gegründete Gesangchor singt ganz hübsch polyphone Sachen. Da kommt das leidige Parteiwesen ins Spiel. Die liberalen Herren wollen in der Kirche nicht singen. Da wären sie schon nimmer liberal genug! Erst seitdem sie erfahren, daß ich fort wolle, haben sie sich dazu hergegeben, eine lateinische Messe und etliche Motetten zu studieren und in der Kirche vorzutragen. — Die Blechbande ist ein Konglomerat von Dummheit, Arroganz und Schmutz! Ich habe mich um die ganze Wix seit letzter Zeit gar nicht mehr bekümmert, da ich eingesehen, daß mit Leuten, welche die Noten nicht von den Pausen unterscheiden können, nichts zu machen ist. Zu dieser Erbschaft gratuliere ich meinem Nachfolger — wenn überhaupt einer zu finden ist.

Freundl. Grüße an Deine werte Familie! Adieu! Auf baldiges Wiedersehen (auf heimatlichen Boden?) In Liebe Dein

D., den 4. April 1872. . . . . . .

Der schmerzlich Enttäuschte, ein vollkommen tüchtiger Dirigent, Komponist und Organist, hat es auf der ersten Stelle etwa ein halbes Jahr, auf der zweiten nicht einmal so lange ausgehalten. Schau, lieber Leser, so rosig liegen die Zustände noch an vielen Orten. Sind da nicht die herbsten Worte gerechtfertigt?

Oftmals sind es auch die Masse von Vereinen aller möglichen Namen, welche in Städten und Städtchen die Probenbesuche so verhindern, daß man in dieser Beziehung in bescheidenen Bauerndörfchen weit besser fahren würde. Ich will eine solche „Probe mit Hindernissen", wie sie sich mir in letzter Zeit präsentiert hat, kurz und wahr zeichnen. Es sollte auf den 15. Dezember 1872 Kaim's leichte und schöne *Missa* Op. 5 aufgeführt werden. Am Freitag abends halb 8 Uhr ist die regelmäßige Probe im Vereinslokal, zu der auch Zöglinge des Lehrerseminars kommen; diesmal also letzte Probe, quasi Hauptprobe. Es erscheint Donnerstag morgens der Vereinspedell und meldet: Eine Empfehlung vom Lokalbesitzer und vom Vorstand des Kurvereins und am Freitag abends sei Versammlung des Kurvereins, man möchte die Probe auf Donnerstag verlegen. Geschieht, muß aber noch die Einwilligung des Seminars her. Diese ist erhalten. Abends halb 8 Uhr ist außer den Herren Seminaristen kein Tenor und kein Baß da, in Sopran sind statt zwölf nur vier, sage vier Damen erschienen. Herr Tenorist N. ist im Gesellenverein, Herr W. im kaufmännischen Verein, Herr Bassist X. fungiert als Präsident des Stenographenvereins, zwei Sopranistinnen sind durch Unwohlsein entschuldigt, die übrigen lauschen den Vorträgen im „Wissenschaftlichen Verein", in dem heute über „Nathan den Weisen" gesprochen wird, den vielleicht noch keine gelesen hat, ein Herr ist auf Agenturreisen abwesend. Ein anderesmal vielleicht entreißt mir der Männergesang-Verein oder der Turn- oder der Feuerwehr- oder der Verschönerungs- oder der Altertumsverein manch ein teueres Haupt. Ich

Digitized by Google

kann die Aufführung der Messe nicht mehr länger aufschieben und will nur mit dem Reste der Getreuen das *„Benedictus"* einstudieren, da das Übrige vom großen Vokalchor (Seminar und Institut) ziemlich gut bewältigt ist. Ich komme zu

Nr. III. Aufführung in der Kirche. Das *Kyrie* gelingt sehr schön, das *Credo* größtenteils gut, das *Sanctus* noch besser: jetzt kommt das *Benedictus!* Mein Auge sucht und findet die Getreuen vom Donnerstag nicht; sie sind gar nicht in der Kirche, dafür sind die „Wissenschaftlichen" da. Doch ist der Alt vollzählig in der Probe gewesen und die Seminaristen auch. Ich wag's also; siehe da; der Sopran singt statt

richtig so:

; wie's tönte, mag sich der geneigte Leser denken; die übrigen Sänger wurden stutzig, denn am Ende der Donnerstags-Probe lief's fein — singen unkeck, es entsteht eine Art babylonischer Turmbau — beim Tutti kommt's wieder in's Geleise. Die schöne Stelle war getötet. Die's gelernt hatten, waren nicht in der Kirche, und die in der Kirche waren, hatten's nicht gelernt. Das sind nun Verhältnisse und Situationen, denen ein Dirigent machtlos, wie ein Kind gegenübersteht. Wenn nach redlicher Pflichterfüllung in der Probe und nach endlich erzieltem schönen Resultat freudig die bewegte Brust sich weitet in dem beglückenden Gedanken: aber nächsten Sonntag kannst du doch einmal wieder die Christengemeinde erbauen und mit deinem Chor singend beten — so schneidet eine solche Enttäuschung doppelt grausam, in die Seele! Ja, ihr werten Damen, ist es nicht grausam, einem nach treuem und unverdrossenem Ausharren in schwerer und anstrengender Berufsarbeit die schönsten Hoffnungen und süßesten Erwartungen unnötig zu durchkreuzen?

Ein Kollege, vor zirka 2 Jahren noch Chordirektor in einem St. Gallischen Städtchen, entwarf bei der ersten Rorschacher Versammlung beiläufig folgendes Passionsbild, das ich ausführen will und in dem mancher Chordirigent eine getreue Kopie von Selbsterlebtem erblicken dürfte: Es hat zusammengeläutet, die Kerzen flammen, der Priester schreitet zum Altar. Immer noch keine Sänger, keine Musiker da. Voll des peinlichsten Gefühls und mit klopfender Brust ruf ich dem Organisten zu: Fortpräludieren! Es kamen ein paar altersschwache, ehrwürdige Vertreter des Streichquartetts, ein Hornist, ein paar Alt-Sängerinnen. Ewig kann nicht fortgeorgelt werden und schon wenden sich einige Köpfe im Schiff der Kirche, um zu sehen, ob denn da oben ein *perpetuum mobile* orgelt und das *Kyrie* erst kommen wird, wenn die Messe halb aus ist. Also, in Gottes Namen! Steig' auf's Dirigentenpult und klopf' zum Anfang. Überschau' die Häupter meiner Lieben, und sieh, da fehlt manch teueres Haupt: gar keine erste Violine, kein Sopran da, kein Kontrabaß, nur ein Hornist, gar keine Klarinette. Es beginnt. Und wie schön! Der starre Orgelton muß das Orchester ersetzen. In Mitte des *Kyrie* kommt ein rührendes Sopran-Solo. Das singt die verbrauchte, tonlose Stimme des Dirigenten, „der schon manchen Sturm erlebt". Gegen den Schluß etliche melodische Klarinettfiguren, die noch nie so rein und *pianissimo* kamen, wie heute, und die sich wirklich in dieser Form, d. h. *in absentia* am allerschönsten ausnehmen. Unterdessen sind die Blechbläser eiligst angerückt gekommen und das ist gut, denn das festlich-pompöse *Gloria* beginnt. *„Gloria! Gloria!"* tönt es in den miserabelsten Akkorden, entsetzlich, zum Davonlaufen häßlich, so daß sich die an vieles gewöhnten Sänger bestürzt ansehen und die alten Apostel an den Wänden viel grimmigere Gesichter zu machen scheinen. Die zuletzt gekommenen Trompeter haben in der Eile den falschen Bogen aufgesteckt! Eine verdammt deutliche Geste des Dirigenten bringt sie zum Schweigen, aber das Unheilvolle ist schon geschehen und kein noch so zerknirschtes *„Mea culpa"* kann es ungeschehen machen. Ein Sopran solo reiht sich an und die atemlos dahergelaufene Primadonna büßt den übermäßigen Zeitaufwand, den sie ihrer Toilette gewidmet, dadurch, daß ihr mitten in der schönsten

Digitized by Google

Solostelle der Atem ausgeht. Doch der Chor fällt barmherzig ein: *„miserere nobis"* und es kommt zum Schluß, das ist das Beste. *Cum Sancto Spiritu* wird die volle Orgel gezogen und brausende Wogen decken mitleidig die vielfachen Blößen von Chor und Orchester. Von *Gloria Dei Patris* will der Chor ohnedies nichts wissen und so endet die verfehlte Aufführung fast eben so schön, wie sie angefangen. Während der Priester die Orationen oder die Epistel singt, haben die Geiger die schönste Gelegenheit, ihre Geigen zu stimmen, so daß der Priester die Ehre hat, mit Streichquartettbegleitung Choral zu singen. Bis das Evangelium vorüber, ist alles parat und nun wird das Folgende gewiß besser gehen. Im *Credo* fühlt man unwillkürlich, daß der Glaube an die eigene Tüchtigkeit und das Vertrauen auf die Unfehlbarkeit seiner Leistung bei den Meisten, die jetzt vollzählig und siegesgewiß aufgestellt sind, viel größer ist, als die Überzeugung vom Textesinhalt. Die bemerkenswerteste Stelle ist das *„et resurrexit"*. Da beginnt ein Sausen und Brausen, ein Summen und Brummen von Violin, Cello und Bratsche, ein Scharren und Krazen, ein Quixen der Klarinetten, ein Pfeifen der höchsten Flötentöne, ein Schmettern und Dröhnen des Blechs, dazu ein Poltern, Rumpeln und Klopfen der Paucken, — daß man eher eine von tausend Gnomen, Kobolden und Klopfgeistern arrangierte Stollenfahrt im Harz zu hören glaubt, als den Jubel der Kirche über den Sieg des Auferstandenen. Welcher Unterschied zwischen der unvergleichlichen Majestät eines alten vokalen *resurrexit* von Palestrina mit seinen licht- und glanzvoll, feurig beschwingt himmelwärts fliegenden Wunderklängen — und zwischen dem Lärm des Theaterapparats, der allerdings sehr drastisch andere künstlerische Vorwürfe z. B. die musikalische Illustration eines Hexensabbats auf dem Bloksberg[1] getreu malen könnte! Das *„Et in Spiritum Sanctum"* fehlt in den meisten Instrumental-Messen und zwar hat das seinen guten Grund, denn wenn es sich um den Geist Gottes handelt, so läßt die orchestrale Kirchenmusik vielfach ihr Witz im Stich und die wenigen Komponisten, die sich dennoch auf dies Terrain wagen, werden nicht selten ungemein „geistlos". Dagegen sind sie dann beim folgenden *„resurrectionem mortuorum"* (Auferstehung der Toten) wieder ganz in ihrem Fahrwasser und schreiben Musik, die wenn nicht Tote lebendig, so doch Lebende fast tot macht. *Et vitam venturi saeculi* — der Gedanke an das ewige Leben mag all das Leid versüssen und die Hoffnung auf himmlische Konsonanzen das Herbe irdischer Dissonanzen erträglich machen; denn wenn die Musik der seligen Geister nicht schöner wäre, als das Handtieren unserer kleinen Kirchenorchester, so könnte einem die Ewigkeit lang genug vorkommen.

Nach diesem Stück Arbeit sind die Sänger natürlich zu erschöpft, um das „unbedeutende" Responsorium *Et cum spiritu tuo* noch zu singen. Das macht die Orgel allein, für was wär' sie sonst da? Währenddem stecken die Sänger gegenseitig präsentierte Komplimentchen als wohlverdient in die Tasche.

Die Präfation singt unser Herr Zelebrant aus *A-moll,* das bewegt sich immer in Harmonien, wozu *G D A E* als Grundbaß erscheinen, welch' prächtige Gelegenheit, dem verstimmten Kontrabaß wieder auf die Beine zu helfen; *tremunt potestates* — da darf schon so ein bischen eine tremende Violinsaite mitsurren; das kann sogar als realistische Tonmalerei höhern ästhetischen Wert beanspruchen! Das *„Sanctus, Sanctus"* klingt zwar nicht ganz so, wie das oben geschilderte von Palestrina, aber dafür entschädigt es durch seine Länge, und im heiligsten Augenblicke der ganzen Messe, in dem Moment der Erhöhung des gekreuzigten Gotteslammes am blutigen Marterpfahl auf Golgatha, im Augenblick, in dem der Priester das geheimnisvolle Mysterium, das unblutige Opfer dem Volke zeigt, im heiligsten Augenblick der tiefsten Anbetung und andächtigsten Versenkung rasen noch die nervenerschütterndsten Fanfaronaden vom Chore herab! Das finde gut, wer kann!! Statt dem *„Benedictus"* erklingt Volksgesang: das „Heilig, Heilig!" — zwar ein grober liturgischer Verstoß, mit dem sich aber die todmüde gehetzten Ohren

[1] Herr Schütky sagte bei einer derartigen Stelle zu mir (Streichquartett *tremolo* und gespenstisches Klopfen und Wirbeln der Pauken etc.): „Das ist die Don Juanszene, wo's Teufelholen angeht!" Und doch war's ein *„et resurrexit!"*

Digitized by Google

einverstanden erklären. Das wirkungsreichste, wahrste Stück ist der Schluß des *Agnus*, das *„dona nobis pacem"* — denn es bringt endlich — den Frieden!

Das sind allerdings die fatalen Wirkungen des Zuspätkommens und Nichtaufmerkens bei der von Instrumenten begleiteten Gesangsmusik; aber sie sind bei reinen Vokalsätzen unter Umständen noch weit störender, und ich reihe sie hier ein, weil von Chordisziplin, wozu auch das Pünktlicherscheinen gehört, die Rede war. Vieles ließe sich noch sagen über die Art und Weise, wie sich Aufmerksamkeit, Spannung, Sammlung und Ernst betätigen muß, wie das Responsorium alle parat finden soll, wie auf das leiseste Klopfen aufs Pult alles zum Beginne gerüstet aufschaut, wie die Sänger, vom Heft emanzipiert, der Auffassung des Dirigenten folgen, bald im Vorwärtsdringen, bald im Zurückhalten, dann wieder breiten, großen Ton entwickelnd oder in einen zarten Hauch ausklingen lassend, so daß jeder Beobachter sofort erkennt: Diesem Chorpersonal ist es Ernst mit der Kunst und mit der Gottesverehrung. Es gibt bestimmt noch solche Chormitglieder und solche Chöre, von denen das gesagt werden kann, und glücklich die Gemeinde, in der sie sich finden; denn eine gesunde, schön aufgeführte Kirchenmusik wirkt aufs religiöse Fühlen und Empfinden, auf Herz und Gemüt wie eine ergreifende, logisch packende Predigt auf das Erkennen, auf den Verstand: sie sind beide unwiderstehlich und machen jedem noch nicht völlig erstorbenen Gemüte das Gotteshaus zu einem lieben und gern besuchten Aufenthalt!

Zum 700jährigen Bestehen des Dresdner Kreuzchores

Von Prof. Otto Richter, Kgl. Musikdirektor, Dresden

Mit dem Dresdner Kreuzgymnasium kann auch der Kreuzchor, das Schwesterinstitut des Leipziger Thomanerchores, auf ein 700jähriges Bestehen zurückblicken. Seine Anfänge reichen bis in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts zurück. Die Kreuzschule, die aus ihm hervorgegangen ist, war ursprünglich eine zur Ausbildung von Kirchensängern und Ministranten bestimmte Anstalt, die erst später zur lateinischen Stadtschule erweitert wurde. Die „Cruzianer" hatten bei den täglichen Messen in der Kreuzkapelle (seit 1234 Wallfahrtskirche) und in der Liebfrauenkirche zu singen. Hand in Hand hiermit ging der Gesangdienst bei den sonntäglichen Horen, Vigilien, Memorien und den vielen anderen kirchlichen Verrichtungen. Die früheste Chorstiftung stammt aus dem Jahre 1380, eine andere aus dem Jahre 1398. Einer der ältesten Alumnen der Kreuzschule ist der Humanist Thomas Platter (geb. 1499, gest. als Rektor in Basel), dessen Gestalt in dem bekannten Gänsediebbrunnen auf dem Dresdner Ferdinandplatze verewigt ist. Bis 1539 war die Versorgung des Gottesdienstes der eigentliche Zweck der *„schola crucis"*. Dann wurde sie lateinische Stadtschule im Sinne der Reformation und des Humanismus: Pflege der *musica*, im besonderen der Gesangkunst, in Verbindung mit dem Unterrichte eines klassischen Gymnasiums, das war das Erbe, das sie — wie die Leipziger Thomasschule — von ihrem vorreformatorischen Dasein mit herübernahm. Hatte der Dresdner Rat schon vor der Reformation die Anstalt mit Stolz „unsere Schule" genannt, so entwickelte er von jetzt an einen großartigen Eifer sie zu heben. Ph. Melanchthon, sandte der Stadt u. a. in der Person des Johannes Selner einen „geschickten *Cantorem* zur Regierung der Pfarrkirche".

Große Sorgfalt wurde auf die musikalische Unterweisung der Schüler verwendet. Der Gesangsunterricht gestaltete sich so, daß ein Teil der Stunden der praktischen Übung, der andere der theoretischen Unterweisung (letztere an der Hand der Kompendien von Nikolaus Listenius und Georg Rhau) zufiel. Die Musik galt im Lehrplane als Wissenschaft. Für das Erfassen ihrer Geheimnisse war die allgemeine Begabung ebenso maßgebend, wie z. B. für die Aneignung der Regeln der Prosodie zum Zwecke der Anfertigung lateinischer Verse. Als höchstes Ziel des Gesangunterrichtes galt das *„artem* lernen", d. h. das Singen vom Blatt. Zum Lehrstoff gehörte nicht nur das ganze Gebiet des gregorianischen Chorals (Hymnen, Responsorien, Introiten usw.), sondern vor allem auch die umfangreiche Literatur des vier- bis achtstimmigen Figuralgesanges von damals, die im Gottesdienste, bei Trauungen, Begräbnissen, Ratsfesten usw. verwendet wurde. Neben den geistlichen wurden aber auch weltliche Gesänge, die z. B. für die alten „Schulkomödien" nötig waren, gelernt. Auch die Horazischen Oden wurden komponiert und gesungen. Neben all diesen täglichen Musikübungen in der Schule und den Gesangsleistungen in Kreuz- und Frauenkirche (von 1610 ab auch in der Sophienkirche) wurden die Sänger noch anderweit reichlich in Anspruch genommen. Im bürgerlichen Leben, auf den Straßen, bei Gastmahlen, Kindtaufen usw. fanden nach Sitte der damaligen Zeit die Alumnen und Currendaner Gelegenheit, in mannigfachster Weise ihre Kunst zu betätigen. Um Michaelis und Neujahr, sowie an den Tagen Martini und Gregorii teilte sich der Chor in vier „Parten" (die unter Leitung ihrer Präfekten und Vorsänger noch heute bestehen)

Digitized by Google

und durchzog singend die Straßen. Das Volk hatte seine Freude daran, wie auch an den Turmgesängen der Alumnen; ja die Bürgerschaft Dresdens liebte, wie der Chronist sagt, den Kreuzchor deshalb „wie ihren Augapfel". Auf den Canalettoschen Bildern in der Königlichen Gemäldegalerie sieht man Chor-Parten der Cruzianer in der damals üblichen Tracht. Um jene Zeit traten auch die Karfreitags-musiken in der Kreuzkirche, desgleichen die musikalischen Vespern des Chores mehr und mehr in den Vordergrund. Letztere sind hervorgegangen aus der alten Matutin- und Vesperordnung und tragen noch heute gottesdienstlichen Charakter. Bis Mitte der 30er Jahre des vorigen Jahrhunderts fanden sie Sonntags 4 Uhr statt, seitdem wieder Sonnabends nachmittags 2 Uhr. Seit 1786 wirkten in den Vespern öfters Mitglieder der Hofoper und der Hofkapelle als Solisten mit.

Ein volles Jahrhundert hindurch (von 1717 bis 1817) wurde der Kreuzchor auch noch als Chor des Dresdner Hoftheaters verwendet. Als nämlich die italienische Oper in der Residenz gegründet wurde, deren erste führende Größe bekanntlich Antonio Lotti war, übertrug man die Ausführung der Chöre den Alumnen der Kreuzschule. Hundert Jahre lang haben unsere Cruzianer diesen Dienst mit Eifer besorgt — auch das Singen bei den Hoffestlichkeiten fällt in jene Zeit — bis Carl Maria von Weber den jetzigen Hofopernchor gründete. Diese Bühnentätigkeit der Alumnen bildet einen wichtigen Markstein, ein merkwürdiges Kapitel in der Geschichte des Kreuzchores. Gehörten doch zu den damaligen Besuchern dieser Aufführungen wiederholt Friedrich der Große, Seb. Bach, Rousseau, Mozart, Napoleon I. und Goethe, welch letzterer über ein heiteres Zusammentreffen mit dem Kreuzchore am 25. April 1813 an Christiane v. Goethe berichtet. Das Theatersingen der Schüler brachte jedoch in der Folge auch manche Mißstände hervor und hatte eine merkliche Abnahme der Disziplin und Sitte zur Folge. Es wurde deshalb abgeschafft. Auch das Kurrendesingen (das übrigens den Chor mit dem Königlichen Hofe dreimal im Jahre in regelmäßige Berührung brachte) hörte 1848 auf, desgleichen das Singen bei den zahlreichen Beerdigungen. Doch steht fest, daß noch Richard Wagner, der bekanntlich früher selbst Kreuzschüler war, bei der Erstaufführung seines „Rienzi" eine Mitwirkung des Kreuzchores ausdrücklich gewünscht und zwei Chöre dieser Oper, darunter den neunstimmigen Chor im Lateran, für ihn komponiert hat, da — wie er sagte — jenes Stück imposant besetzt sein müsse. Die Mitwirkung unterblieb jedoch auf Wunsch der Schulbehörde. Seitdem pflegt der Kreuzchor in den Gottesdiensten und Sonnabend-Vespern, sowie bei den Festakten in Kreuzschule und Rathaus ausschließlich die *musica sacra*.

Damit haben wir die 700jährige Geschichte dieses Chores in kurzem Abriß gezeichnet, eines Instituts, das nicht nur für Kirche und Schule, sondern auch für die Entwicklung des gesamten musikalischen Lebens Sachsens von großer Bedeutung geworden ist. Leipziger Thomanerchor und Dresdner Kreuzchor sind die beiden einzigen uns noch aus dem Mittelalter erhaltenen Gymnasial-Alumnatschöre, die ein nicht zu unterschätzendes Moment für den Aufschwung der gesamten deutschen Tonkunst gewesen sind. Denn aus ihnen gingen und gehen unzählige Männer, Musiker von Beruf und Dilettanten hervor, die ihrer Zugehörigkeit zum Chore neben einer gründlichen, gelehrten, humanistischen Bildung zugleich eine gute musikalische Erziehung verdanken. Zu den Alumnen der Kreuzschule zählten u. a. Johann Kuhnau (der Vorgänger Bachs im Thomaskantorat), Karl Heinrich Graun (der Gründer der Berliner Königlichen Oper und Kapellmeister Friedrichs des Großen), Joh. Adam Hiller (Thomaskantor, Gründer der Leipziger Gewandhauskonzerte), Joh. Gottl. Naumann (Dresdner Ober-Hofkapellmeister), C. A. Pohlenz (Vorgänger Mendelssohns als Dirigent der Gewandhauskonzerte), Julius Otto (der nachmalige Kreuzkantor), Geheimrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar (Direktor der Königlichen Akademischen Hochschule für Musik zu Berlin und Ordinarius für Musikwissenschaft an der Berliner Universität), Staatsminister Schuricht u. v. a. Von den früheren Kreuzkantoren seien genannt: G. A. Homilius (Schüler Bachs), Th. Weinlig (Lehrer Richard Wagners), Julius Otto und Oskar Wermann. Gegenwärtiger Kreuzkantor ist Prof. Otto Richter.

Digitized by Google

25 Jahre Wiener Kirchenmusik

Der reichverdiente *„spiritus rector"* des Kirchenmusikvereins an der Pfarrkirche in Wien-Gersthof, Herr Dr. Waas, übersendet der Redaktion den 25. Jahresbericht des von ihm geleiteten Vereins; aus den eingehenden Ausführungen bringen wir im nachfolgenden auszüglich Beobachtungen und Erfahrungen, welche auch für die Leser der *„Musica Sacra"* von Interesse sein werden.

Choral? Das war in Wien ein unbekannter Gegenstand; auch in Klöstern, beispielsweise Melk, wo ich meine Gymnasialzeit zubrachte, wurden wir niemals mit dem Choral bekannt gemacht, nur die Lamentationen in der Karwoche wurden uns als Choralmusik hingestellt, und die — waren sehr schön. In der Burgkapelle in Wien gab es in den 60er Jahren noch die Intradi und die Responsorien mit dem entsetzlichen Quartensprung in der Oberstimme; der Priester konnte am Altare singen, was er wollte, die am Chor antworteten immer mit der Quarte, was besonders bei der Präfation, wie ein Faustschlag aufs Ohr empfunden wurde, wenn wir auch nicht wußten, daß das anders sein sollte.[1] Die Intradi waren bei manchen Werken hineingeschrieben, was der Gipfelpunkt der Barbarei ist. Wir, in Gersthof, haben das Jos. Haydnsche *Te Deum* in einer alten Abschrift zum Geschenk erhalten, und da steht in allen Stimmen bei den Absätzen: „Hier setzt der Intrado ein". Diese sogenannten alten Responsorien und die Intradi machten mich stutzig. Soll am Ende doch die cäcilianische Richtung berechtigt sein? Ja, aber der Choral? den kenn' ich gar nicht; und den soll ich einführen!! Da machte mich der Zufall mit dem Lazaristenpater Josef Reichsthaler[2] bekannt, der in der Severinuskirche nur Choralmusik pflegte. Er hielt allwöchentlich mit mehreren Männern — Laien — eine Probe, zu der er mich lud. Was ich da hörte, gefiel mir sehr gut. Obwohl P. Reichsthaler ein strenger Cäcilianer war, empfahl er mir vorläufig noch Messen, wie bisher, aufzuführen, aber die Wechselgesänge nach dem Graduale Romanum (natürlich damals Medicaea), dann sofort die vorgeschriebenen Responsorien, das Choral-*Tantum ergo, Asperges* und *Te Deum, modus simplex,* einzuüben. Das *Tantum ergo* und *Asperges* haben mir gleich gefallen und mit diesen 2 Stücken hatte ich auch Glück bei meinen Sängern und Sängerinnen, im übrigen war die Schar nicht sehr erfreut über diese neue Einführung, ja sie verhielt sich, besonders im männlichen Teil (darunter gerade die sogenannten Musikalischen) ablehnend, schroff ablehnend und ich mußte wiederholt die Kabinettsfrage stellen, daß sie sich wenigstens zur Einübung des Introitus und der Communio herbeiließen. Mit Hilfe einiger Gutgesinnten, und da ich nicht locker ließ, kam es doch dazu, daß wir die Advent- und Fastenmesse, die *solemnis, duplex, de beata, de ea* und das Requiem, die Sequenzen zu Ostern, Pfingsten und Fronleichnam und einige Offertorien und Gradualia einübten.

Da kam mir der Gedanke, nach St. Gabriel bei Mödling zu gehen, wo die Missionspriester, und die es werden wollten, den Choral pflegten. St. Gabriel hatte damals noch keine Kirche, der Gottesdienst wurde in zwei aneinanderstoßenden Zimmern, deren Zwischenwand entfernt war, abgehalten; der Raum war ganz von den Priestern und Studierenden gefüllt, nur ganz rückwärts waren einige wenige Laien. Was ich da hörte, ergriff mich mächtig. Schon das *Asperges* und die Responsorien, von Hunderten von

[1] Noch bei der Haydn-Zentenarfeier 1908 hörte ich in der k. k. Burgkapelle mit meinen eigenen Ohren diese mehrstimmigen Responsorien auf die Choralintonation des zelebrierenden H. H. Bischofs (Mons. Dr. Mayer). Müssen dieselben schon an und für sich als liturgisch unzulässig gelten (cf. Drinkwelder, Gesetz und Praxis S. 142, XII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik", Regensburg, Fr. Pustet), so werden sie zum „musikalischen Barbarismus", wenn der Chor immer in der gleichen Tonlage antwortet, gleichviel welche Tonhöhe der Zelebrant bei der Präfation oder beim *Pater noster* wählt.

[2] In dem Verzeichnis unserer Kirchenmusikschule wird unter den ersten 3 Schülern des 1. Kurses 1874 (außer J. Quadflieg und E. von Werra) ein J. Reichsthaler genannt; vielleicht ist dieser mit dem obengenannten Herrn identisch? Die Red.

Digitized by Google

Stimmen nicht gesungen, sondern andächtig gebetet, übten eine Wirkung aus, die ich bis dahin nicht kannte. Die Wechselgesänge wurden von einer kleineren Schar ausgewählter Sänger sehr schön vorgetragen, hiebei überwog einigermaßen das Gesangliche die Messe selbst, ich glaube es war die *de ea,* von der Gesamtheit gesprochen, und zwar in sehr mäßiger Stärke; da aber alle Disziplin hielten, keiner vorschlug, keiner nachhinkte, klang es ganz überwältigend. Ja, sagte ich mir, das ist die wahre Kirchenmusik, aber die in Gersthof einführen? Das ist ein Ding der Unmöglichkeit. In St. Gabriel wußte jeder einzelne was er sang, jedem war es darum zu tun, sein Bestes zu bieten und mit seiner Leistung seiner Andacht und Gottesfurcht Ausdruck zu geben. Kann man das von unseren Kirchensängern und -sängerinnen erwarten, ja verlangen? Ich war ganz verzagt; in den gewöhnlichen Schlendrian verfallen wollte ich nicht, diese ideale Richtung einzuschlagen schien mir unmöglich. Da riet mir P. Reichsthaler einen Mittelweg einzuschlagen, den Choral zu pflegen, im übrigen die gewohnten Messen einzuüben. Ja, aber auf mich allein kam es doch nicht an; meine p. t. Sänger und Sängerinnen wollten vom Choral nichts wissen, er war ihnen zu schwer und zu — fade!! Es hat auch nicht viel genützt, daß ich ihnen vorlas, wie sich Mozart, Wagner und andere musikalische Größen und Musikverständige über den Choral lobpreisend aussprachen.

Mit vieler Mühe gelang es mir einen und den andern Sänger, beziehungsweise Sängerin, nach St. Gabriel zu ziehen, und für den Choral insoweit zu interessieren, daß sie mir darauf eingingen, den Introitus und die Communio einzuüben, im Advent und in der Fastenzeit auch das übrige.

Was wir im Choral leisteten, war wohl herzlich wenig. Aber da in den 1890er Jahren in Wien der Choral fast gar nicht gepflegt wurde, waren wir die Einäugigen unter den Blinden, und wurden sogar (wahrlich mit Nachsicht der Taxen) von kompetenter Seite (P. Mich. Horn aus Sekau, P. Wilhelm Doll aus St. Gabriel) gelobt. Damit aber die Gersthofer den Choral hören, wie er sein soll, gab ich mir Mühe, die p. t. Gabrieler zu bewegen, zu uns zu kommen, und ein Choralamt aufzuführen. Und das gelang mir; meine Bitte wurde erhört. Der Herr Musikpräfekt des Missionshauses St. Gabriel, Hochwürden Herr P. Hermann Rohr, kam mit 11 Theologen am 4. Adventsonntag — 19. Dezember 1909 — nach Gersthof und besorgte die Musik zum Hochamte, notabene nach der Vaticana: Asperges, Introitus, Graduale, Offertorium, Communio, Missa in Dominicis Adventus, Credo III, Tantum ergo und zum Schluß mit Begeisterung und besonders schön den uns unbekannten Hymnus *„Adoremus".* Da verstummte das Geschimpfe über den Choral, und es war auch der Beweis erbracht, daß nicht ein Massenaufgebot von Hunderten dazu gehört, um den Choral schön und wirksam zu Gehör zu bringen. Wenn die Wiener Theologen nur einigermaßen den Choral so pflegten, wie die in St. Gabriel, stände es besser um die Kirchenmusik in der Wiener Diözese, aber nach den Erfahrungen in der Gersthofer Pfarre zeichnen sich die jungen Herren durch eine Gleichgültigkeit und Teilnahmslosigkeit gegen die Kirchenmusik aus, die man nicht für möglich halten sollte. Den Choral pflegten wir also, indem wir das Hochamt in der Fasten- und Adventzeit ganz choral aufführten, bei den übrigen Hochämtern wenigstens Introitus und Communio, weiters die Sequenzen zu Ostern, Pfingsten, bei der Fronleichnamsfeier, des *Te Deum,* die Marianischen Antiphonen u. a. In den ersteren Jahren studierten wir auch die *missa solemnis, duplex, de beata* und *de ea* ein, besonders die letztere gefiel uns gut. Möchte die Zeit kommen, daß der Choral wieder mehr gepflegt wird, vielleicht bringt uns der Mangel an Männerstimmen dazu. Den Sängerinnen muß ich das Zeugnis geben, daß sie beim Choral den Text besser aussprechen als die Männer, auch die, die im Gymnasium waren. Die Sängerinnen passen besser auf; wenn ihnen das Lateinische vorgesagt wird, behalten sie es und sprechen es zum Verwundern gut aus.

Die kirchenmusikalischen Zustände in bezug auf mehrstimmige Kirchenmusik waren bei uns wirklich so, wie sie der Göttweiger Benediktinerpater Lambert Karner in seiner Schrift „Der Klerus und die Kirchenmusik" (Wien 1889) geißelt. Schiedermayer, Wankal und die Legion von Kirchenmusik Schreibenden, die sich berufen

Digitized by Google

fühlten, den Gottesdienst mit ihren Geistesblüten zu verherrlichen, beherrschten die Kirchenchöre und richteten ungeheuren Schaden an. Der Karnerschen Schrift kann man nur entgegenhalten, daß sie nur die Schattenseiten aufzeigt, denn ausnahmsweise und in wenigen Kirchen wurde ja doch gute Musik gepflegt, und unter den Nachfolgern der Klassiker Haydn — Mozart — Beethoven — Schubert waren ja doch Männer wie Hummel, Eybler, Brosig, Führer, Rotter, Krenn, Habert, Rheinberger u. a. m., die Werke schufen, die die Sudelwerke von Schiedermayer *et tutti quanti* überstrahlten und dem Klerus, der gute Kirchenmusik wollte, auch solche boten. Freilich könnte P. Lambert, wenn er noch lebte, entgegnen, ja die Klassiker und ehrenwerten Nachfolger sind für die meisten Land- und auch Stadtkirchen nicht erreichbar, sie sind zu schwierig und am Lande schon deshalb kaum aufführbar, weil ja so manche Instrumente, wie Fagott und Oboe, dort kaum aufzutreiben sind. Aber die Regenschori, die guten Willens waren, wußten sich schon zu helfen, sie ersetzten den Fagott durch das Cello (am Lande wohl auch selten), die Oboe durch Klarinett, und bei besonderen Gelegenheiten wurden die verschollenen Instrumentalisten aus den städt. Theaterorchestern herbeigezogen. Karner empfiehlt als Mittel zur Gesundung der kirchenmusikalischen Verhältnisse die Einführung des Chorals und die cäcilianische Richtung. Von letzterer wußte man nur, daß sie die Mozartschen und die Haydnschen Messen, als nicht kirchlich, von der Aufführung beim Hochamt ausschließen will. Einen Cäcilienverein gab und gibt es in der Wiener Diözese nicht, aber in der Burgkapelle in Wien wurden die Mozart-Haydn-Messen in mustergültiger Weise aufgeführt. Dorthin wanderten alle, denen gute Kirchenmusik Herzenssache war, und erbauten sich an den Meisterwerken.

P. Reichsthaler veranlaßte mich auch, zur Sekundizfeier des Herrn Pfarrers eine Wittsche Messe, und zwar die Luzienmesse, aufzuführen. Auch Litaneien von Witt, Haller und andere Werke der cäcilianischen Richtung schaffte ich an. Aber diese Werke konnten mir und den anderen Vereinsmitgliedern die Werke der Klassiker nicht ersetzen. Ich plagte mich mit der Einübung einer Palestrinamesse *„Aeterna Christi munera"* ab, mußte aber von der Fortsetzung in dieser Richtung absehen, da mein Chor überhaupt, und insbesonders in den Tenoren viel zu schwach war, um dieser Anforderung gerecht werden zu können. Diese Erkenntnis war recht bitter, denn ich hörte zwar nur einmal, aber da in erhebender Weise, eine Palestrinamesse unter Leitung des bestverdienten Leiters des Jünglingvereins-Chores Peterlini in der Kapelle des katholischen Schulvereines in der Michaelerstraße. Das war eine Musteraufführung, aber nicht bloß hinsichtlich der Leistung des Chores. Der Zelebrant war der Präsident des Cäcilienvereins, Dr. Haberl aus Regensburg, der einen 8tägigen kirchenmusikalischen Kursus abhielt und das Hochamt so sang, wie ich es auch nur einmal hörte. Das Zusammenwirken dieses Zelebranten und dieses Chores waren so, wie man es nur zu hoffen wagt. Wie schwierig, wie gefährlich es ist, Palestrina ohne jahrelanges Studium und eingehender Vorübung aufzuführen, hat die Palestrinafeier (!) in der Votivkirche unter Kretschmann erwiesen. Es gehört mehr als Mut dazu, einen Palestrina oder Orlando di Lasso ohne viele Proben mit einem *ad hoc* zusammengeklaubten Chor aufzuführen; das Fiasko war vollständig; das eine Gute hatte der Skandal, daß Kretschmann Palestrina und dergleichen von nun an in Ruhe ließ. Auch in der Burgkapelle wurde Palestrina — in der Fastenzeit und im Advent verstieg man sich ausnahmswelse zu derlei — nicht weniger als musterglütig gebracht. Gut und erbaulich hörte ich in Wien Palestrina nur je einmal, vom Peterlini-Chor und in der Dominikanerkirche unter Habel aufführen. Ich ließ es bei dem einen Versuch — *Aeterna Christi munera* — bewenden, die Aufführung ging ohne Unfall vor sich, aber zu einer Wiederholung oder zum Einstudieren einer zweiten Palestrinamesse konnte ich mich schon aus dem Grunde nicht entschließen, weil mir die p. t. Sängerinnen und Sänger kaum mitgetan hätten.

Das leidige Solosingen hat mir vom ersten Jahre an Verdruß genug gemacht. Auch wegen Entscheidung dieser Frage mußte ich zu einem Entschluß kommen, welcher Richtung ich folgen soll. Das entscheidende Wort hätte selbstverständlich der Herr Pfarrer sprechen sollen. Aber dem war alles recht, er überließ mir das ganz und gar, wenn nur die Musik nichts kostet. Der Pfarrer ist der Herr der Kirche und hat

Digitized by Google

auch die Richtlinie der Kirchenmusik zu bestimmen. Derselbe soll nicht nur musikalisch, er soll auch kirchenmusikalisch gebildet sein. Wie viele Pfarrer entsprechen der letzteren Anforderung? Ja, können derselben entsprechen? Die Kirche hat sich in den Streit Cäcilianismus und Anticäcilianismus nicht gemischt, sie hat nur den Choral als offizielle Kirchenmusik erklärt (Choral ist die Musik der Kirche, jede andere Musik ist Musik in der Kirche) und sich dann auf negative Äußerungen beschränkt, keine theatralische Musik, kein Klavier am Chor und dergleichen. Besonders das Wiener Konsistorium hat nicht so und nicht so gesagt, ist aus seiner zuwartenden Stellung nicht herausgekommen, und hat die Regenschori wirtschaften lassen wie sie wollten. An Verordnungen und sogar ziemlich scharfen Verordnungen hat es nicht gefehlt, aber diese hatten das Los aller, auch der weltlichen Verordnungen, nach kurzer Zeit sind sie vergessen und kein Mensch kümmert sich um sie. Die übrigen österreichischen Diözesen haben wenigstens die Bildung der Cäcilienvereine begünstigt und damit bekundet, daß sie die strengere Richtung eingehalten wissen wollen. Ich hätte am liebsten außer dem Choral die Vokalmusik gepflegt, wie ich sie in der Lückschen Sammlung (Regensburg, Friedrich Pustet) vorfand: Palestrina, Orlando di Lasso, Jacobus Gallus etc., aber da hätten vor allem Männerstimmen, insbesondere Tenoristen dazugehört, und da haperte es gewaltig. In den ersteren Jahren waren ja in der Rubrik „Tenor" bis 8 Namen aufgeschrieben, ungefähr 3—4 davon leisteten auch was, aber von Jahr zu Jahr verloren sich diese „Ausübenden", bis wir schließlich auf „Einen" kamen, der auch häufig „dienstlich" verhindert war, mitzutun, so daß wir einmal in die verzweifelte Lage kamen, bei der Krönungsmesse die Tenorstimme von einem Baritonisten singen zu lassen."

Sodann folgt der Bericht über die Aufführungen in den vergangenen 25 Jahren, speziell im Jahre 1915, die in erster Linie die Wiener Klassiker, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert usw. berücksichtigen. Wir wünschen dem Vereine weitere 25 — glückliche Jahre bis zum goldenen Jubiläum.

Musikalische Rundschau

Lorenzo Perosi hat nach der Mitteilung des *„Osservatore Romano"* vom 31. Mai 1916 ein neues Oratorium geschrieben mit dem vielsagenden Titel *„In diebus tribulationis"*; es ist Papst Benedikt XV. gewidmet und wurde S. Heiligkeit im Klavierauszug mit Text, alles in der Handschrift des Komponisten, am letzten Mai überreicht. Der Text ist aus Kapitel 41 des Buches *Ecclesiasticus* genommen; die Komposition selbst für Solo, Chor und Orchester als zusammenhängendes Ganzes komponiert. Nach den letzten Worten des Kapitels wiederholt der Chor wieder die Einleitungsworte *„O mors, quam amara est memoria tua homini pacem habenti in substantiis suis"* und erzielt so einen wirkungsvollen Schluß.

Die letzte Schwester Dr. F. X. Witts †. Nachdem vor kurzem die Schwester M. Willibalda Witt in Berg am Laim bei München in die Ewigkeit hinübergegangen, ist ihr nun auch die Schwester M. Augustina, Chor- und Schulfrau im Regensburger Dominikanerkloster z. hl. Kreuz, die letzte Schwester des † Generalpräses Dr. F. X. Witt, am 30. Juli im Tode nachgefolgt, nachdem sie vor kurzem ihr 50jähriges Profeßjubiläum gefeiert. R. I. P.

Kirchenmusikschule Regensburg. Schon wieder erhalten wir die Trauernachricht von dem Heldentod eines unserer Absolventen. Am 3. Aug. starb im Lazarett, versehen mit den heiligen Sterbsakramenten, infolge Verwundung durch Brustschuß beim Sturmangriff auf Fleury am 21. Juli, nach 19monatlichen, treuen Kriegsdiensten im 11. Bayer. Inf.-Reg. 4. Komp., Herr Franz Lohner (40. Kursus 1913/14) im 22. Lebensjahre. Er war der einzige, strebsame Sohn eines treubesorgten Vaters. Mögen seine ehemaligen Kollegen des Toten im Gebete gedenken. Er ruhe in Frieden!

Besprechungen folgen im nächsten Heft.

Digitized by Google

Glück im Unglück

Erlebtes von Jeremias Hilarius

(Nachdruck verboten)

Der Münchener Schnellzug fuhr eben in die Station X. ein. „Bitte, einsteigen, meine Herrschaften", ließ sich sofort der stämmige Kondukteur im tiefsten Bierbaß vernehmen und das mit einer Stimme, die dem Grollen des Donners nicht unähnlich war. Und wie sich vor dem nahenden Gewitter alles in Sicherheit flüchtet, so beeilten sich auch die Mitreisenden schnell in die geöffneten Coupés zu steigen, um mit dem unheimlich finster blickenden Schaffner nicht in Berührung zu kommen. Ein Ruck, die Waggontüren flogen zu. Nur am vorletzten Wagen standen noch zwei abschiednehmende Menschenkinder, auf die offenbar nicht einmal die Stentorstimme des Kondukteurs Eindruck machte. Doch schon hatte er sie erspäht und mit einem mächtigen Satz seiner langen Beine stand er vor ihnen: „Wenn Sie mitfahren wollen, bitte sofort einsteigen". Sprach's, hob den liebeglühenden Jüngling ins Abteil und die rührende Abschiedsszene war beendet; das herrliche Blumenbukett flog durch das Fenster nach. Erst als der Zug in Bewegung war, kam der so schnell Beförderte wieder einigermaßen zu sich und raffte sich rasch noch auf, um seiner Braut — denn das mußte wohl das hübsche Fräulein sein, von der er soeben gewaltsam getrennt wurde — noch einen letzten Blick, einen letzten Abschiedsgruß zuzusenden. Ermattet sank er dann in die weichen Kissen zurück, mit einem flüchtigen Blick seine neue Umgebung musternd. Zu seiner Rechten saß eine schwarzgekleidete Dame mit ihrem Kinde, einem zehn- bis zwölfjährigen Mädchen, ihm gegenüber ein älterer Herr, offenbar den besseren Ständen angehörig. Hätte man von seinen schneeweißen Haaren einen Schluß auf sein Alter gezogen, so wäre er wohl in die Reihe der Sechziger gestellt worden; doch seine noch frischen Gesichtszüge verrieten eine gewisse jugendliche Elastizität, er mochte wohl kaum viel älter als fünfzig sein. Ein goldener Zwicker saß auf seiner etwas geröteten Nase; eine pessimistisch veranlagte Natur würde ob dieses rötlichen Glanzes auf einen Weintrinker geschlossen haben, aber auch nur ein Pessimist, denn jeder andere harmlose Erdenbürger hätte das den Einwirkungen der Temperatur zugeschrieben. Doch, wie dem auch sei, jedenfalls war der Reisende eine gutmütige Seele, das bewies das herzliche Lächeln, welches von Zeit zu Zeit um seinen Mund spielte. Er war in das Lesen von größeren Schriftstücken vertieft, die Gerichtsakten ähnelten; vielleicht war es ein Mann der Rede, ein Rechtsanwalt oder auch ein Inspektor irgend einer Versicherung.

Diese Beobachtungen hatten unseren Bräutigam etwas zerstreut, aber jetzt kam um so gewaltiger der Gedanke an das zurückgelassene Kleinod, und ein tiefer, schwerer Seufzer entrang sich der Brust. Gleich als wollte er diesen Gedanken jetzt verscheuchen, schüttelte er kräftig sein Haupt, daß die langen Haare ganz in Unordnung gerieten, zog ein Zeitungsblatt aus der Tasche und begann zu lesen. Aber es wollte ihm heute nicht recht gelingen, schon nach wenigen Augenblicken ließ er das Blatt in den Schoß sinken und schaute träumerisch zum offenen Fenster hinaus. Zum ersten Male blickte der Fremde verstohlen aus seinen Akten und warf einen mitleidsvollen Blick auf den jungen Mann; er mochte seine ganze Seelenstimmung durchschauen und vielleicht auch mitfühlen, wenn er an die Zeit seines eigenen Liebesfrühlings dachte. Infolge einer kleinen Unaufmerksamkeit fiel dem Reisenden plötzlich das Zeitungsblatt auf dem Boden, und in großen Lettern gedruckt konnte man nun an dem Kopfe des Blattes lesen: „Bayerische Lehrerzeitung". Also ein junger Pädagoge war unser Unbekannter. Kaum hatte der alte Herr diesen Titel gelesen, als ein befriedigtes Lächeln über seine Züge glitt; er schien nun Interesse für den jungen Mann zu bekommen, denn mit großer Zuvorkommenheit hob er das Blatt vom Boden auf und übergab es seinem Besitzer. Wohltuend berührt

Digitized by Google

von diesem liebenswürdigen Benehmen dankte der Besitzer auf das freundlichste und bald hatte sich ein Gespräch zwischen den beiden Reisenden entsponnen.

„Also acht Tage schon nach Ihrer Verlobung sind Sie versetzt worden, Herr Lehrer; das ist allerdings etwas plötzlich und doppelt hart für Braut und Bräutigam."

Wie Balsam träufelten diese gefühl- und mitleidsvollen Worte in das verwundete Herz des jungen Mannes. Der Fremde hatte die richtige Saite angeschlagen, und erfreut, ein teilnehmendes Herz gefunden zu haben, eröffnete nun der Lehrer mit der einem Verliebten eigenen Wärme sein ganzes Innere.

„Ja, das sind eben die Leiden im Leben eines Lehrers und Chorregenten, denn von Freuden kann man wohl kaum reden," meinte der Bräutigam.

„Nun, so gefährlich wird es doch wohl nicht sein, trübe Stunden gibt es ja in jedem Stande."

„Aber die trübsten in unserem Berufe. Wie viele Mühe und Arbeit und wie wenig Anerkennung und Dankbarkeit."

„Aber Sie scheinen noch nicht viele trübe Stunden durchgekostet zu haben, Herr Lehrer," antwortete der Fremde mit einem etwas ironischen Lächeln.

„Doch, doch, mein Herr, davon hätte ich im Überfluß zu erzählen. Schon auf meinem ersten Posten begann das Unglück. Obwohl ich gerade nicht zu den schlechtesten Abiturienten des Lehrerseminars gehörte, bestimmte mich das Schicksal für einen der schlechtesten Posten. Mein Vorgänger war ein alter Lehrer gewesen, der infolge seiner hohen Jahre den Anforderungen der Schule nicht mehr nachkommen konnte und wie man zu sagen pflegt, dem Radel seinen Lauf ließ. Als der Karren verfahren war, wurde er endlich pensioniert, und ich junger Mensch mit achtzehn Jahren sollte nun als ‚Aushilfe' diesen Karren wieder ins richtige Geleise bringen."

„Also sogar eine Vertrauensstellung," unterbrach ihn sein Mitgefährte.

„Ich danke für eine solche Vertrauensstellung, wo man sich aufreiben muß und doch nichts erreicht. Zudem heillose Lebensverhältnisse. Im ganzen Dorfe ein einziges Wirtshaus, in dem man aber nicht einmal zu Mittag speisen konnte. In meiner Verzweiflung verschaffte ich mir einen kleinen eisernen Ofen und begann nun selbst den Koch zu machen, und zwar mitten im Orte meiner Wirksamkeit, im Schulzimmer. Sie lächeln? Was blieb mir sonst übrig? Die Schule begann früh 8 Uhr und endete mittags 11 Uhr, dann Wiederbeginn um 12 Uhr bis 2 Uhr; also mußte ich während meiner Lehrtätigkeit kochen. Übrigens war meistens Schmalhans Küchenmeister; oft genug war das Fleisch entweder noch hart wie ein Knochen oder verbrannt. Durch die Erfahrung klug geworden, gab es meistens mittags nur Speisen, woran am wenigsten zu verderben war. Und damit Abwechslung nicht fehlte, stand an dem einen Tag auf dem Küchenzettel ‚Schweinernes und Kraut' und am andern: ‚Kraut und Schweinernes'. Meine Schulkinder hatten sich an diese neue Kochmethode schon infolge der ähnlichen häuslichen Verhältnisse bald gewöhnt, und so war ihnen der kochende Herr Lehrer kein ungewohnter Anblick mehr.

Einen Lichtstrahl in dieses weltabgeschiedene Dasein brachte mir stets die Musik; sie war mir in der Tat eine Freudenspenderin, die mir über vieles hinweghalf. Nicht nur, daß ich selbst in meinen freien Stunden bei Violine und Klavier — den fast einzigen ‚Einrichtungsgegenständen' in meinem kleinen, aber trauten Zimmerchen — alles um mich vergaß, auch meine Schulkinder waren Zeugen meines stillen musikalischen Glückes. Da es mir an Zeit nicht gerade mangelte, so erweiterte ich die im Stundenplan pflichtgemäß angesetzten Singstunden und sammelte ein paarmal in der Woche die musikalisch bestbegabten Kinder um mich und erteilte ihnen Gesangunterricht. Und recht bald schon konnte ich die Früchte meiner Bemühungen schauen. Sie hätten sie hören sollen, diese lieblichen, keuschen Stimmchen, die rein und hell wie Glöcklein klangen! Allmählich ging ich dann dazu über, einen kleinen Kirchenchor mit meinem kleinen Sängerpersonal zusammenzustellen. Zwar war der Pfarrsitz eine halbe Stunde von unserm Dorfe entfernt, aber wir hatten doch als Filialkirche oft genug Gottesdienst, sowohl während der Woche als an jedem zweiten Sonntag, daß sich diese Mühe lohnte.

Digitized by Google

Zuerst versuchten wir's mit deutschen Kirchenliedern, mit einer deutschen Singmesse an den Werktagen und dann unternahmen wir das Wagnis und gingen zur Probe einer lateinischen Messe über. Ich sehe heute noch den Stolz aus den Augen der Kleinen leuchten, als sie zum erstenmal die Notenblätter von Hallers *‚Missa tertia'* in den Händen hielten und nun an meine Stelle als Sänger und Sängerinnen treten durften."

„Da haben Sie als Chorregent ja ein schönes Stück Arbeit geleistet, das Ihnen den Dank und die Anerkennung des Pfarrers und der Gemeinde eintragen mußte."

„Das war auch tatsächlich der Fall. Und es wäre schwer zu sagen gewesen, wer beim ersten Hochamt stolzer war, der neugegründete kleine ‚Kirchenchor', die Eltern auf die Gesangskunst ihrer Kinder, der alte, würdige Pfarrherr oder — ich selbst. Zwar war der Herr Pfarrer selbst nicht gerade musikalisch, aber er tat alles, was zur Unterstützung und Aufmunterung in einem solchen Falle notwendig und ersprießlich war. Und als er mir nach diesem ersten, recht gut und würdig gesungenen Hochamt mit Tränen in den Augen die Hand drückte und seinen Dank aussprach, da fühlte ich so recht in meinem Herzen, welch große und erhabene Aufgabe ein Chorregent erfüllen kann zur Verherrlichung Gottes und zur Erbauung der Gläubigen. Und das war mir und meinen Sängern der schönste Lohn, denn die wenigen Märklein, die meinen ‚Gehalt' als Chorregent ausmachten, wären jedenfalls nicht eine entsprechende Gegengabe für meine Mühen gewesen, wenn ich auch die Flasche Wein, die mir der Herr Pfarrer an diesem ‚Festtage' mittags in meine Wohnung schickte, durchaus nicht verachtete und dem seltenen Vogel gleich aus der ‚Partitur' — einen Luxus wie Weingläser kannte ich nicht — den Garaus machte."

„Und wie bewährte sich der Eifer ihres ‚Kirchenchores' und auch — ihr eigener?"

„O, ausgezeichnet. Wir ließen nicht ‚luck', wie die Tiroler sagen und um Ermüdung zu vermeiden und Abwechslung zu schaffen, probten wir nacheinander eine Reihe von einfachen Messen, übten für die Sonntagsämter die leichten Choralgesänge, wie *Credo, Pange lingua, Veni Creator* usw. gemeinsam ein und hatten bald die Freude, in der Umgebung als ein ‚wackerer Kirchenchor' zu gelten und mit Achtung genannt zu werden."

„Ihre Erfolge nötigen tatsächlich auch mir großen Respekt ab, Herr Chorregent."

„Ja, das wäre ein ganz glückliches Dasein gewesen, wenn nicht plötzlich ein Ereignis dieses Glück gestört hätte. Bin ich da eines schönen Tages vertieft in meine zweite Berufssphäre als Jugendbildner und Koch, als es an die Türe klopft. Ich hatte meinen Schülern soeben eine Rechnungsaufgabe diktiert, welche sie nun zu lösen hatten, inzwischen wollte ich die Vorbereitungen zu meinem frugalen Mittagsmahle treffen. Meinen Kochschurz umgebunden, eine Schüssel voll des geschmackvollsten Krautes in der Hand, mitten darin ein Stück des bekannten Schweinernen, dachte ich soeben an die herrlichen Verse Uhlands:

„Wenn so ein Fleischchen lind und mild
Im Kraute liegt, das ist ein Bild
Wie Venus in den Rosen",

als plötzlich, nicht wartend auf mein ‚Herein', ein kleines Männlein in mein Schulzimmer trat. Schon gedachte ich, über diese Anstandsverletzung entrüstet, dem Eindringling ein ‚Privatissimum' über höhere Kultur und Sitte zu halten, als ich mich doch noch zuerst über sein Kommen informieren wollte. Festen Schrittes ging er auf mich zu und sagte in etwas barschem Tone: ‚Holen Sie mir den Herrn Lehrer.' ‚Der Herr Lehrer bin ich,' entgegnete ich etwas sanfter, da ich wohl erkannte, daß man mir in dem jetzigen Kostüm meine Würde nicht auf den ersten Blick ansehen konnte. ‚So, so . . . der Herr Lehrer sind Sie,' sagte er langsam und gedehnt, ‚hätte den allerdings nicht in Ihnen vermutet.'

Ein unheimliches Gefühl durchschauerte meinen ganzen Körper; nicht einmal ein Blick auf mein ‚Schweinernes', das ich krampfhaft in den Händen hielt, konnte mir mehr Mut geben. Eine furchtbare Ahnung war in meinem Herzen aufgestiegen. Doch der fremde, ungebetene Gast begann mit feierlichem Ernste: ‚Ich bin der Kreisschulinspektor und zur Visitation Ihrer Schule gekommen.' Weiter hörte ich nichts mehr, mir wurde grün und blau vor den Augen, der Schrecken war in meine Glieder gefahren, so

Digitized by Google

daß ich mein ganzes Mittagsmahl auf den Boden fallen ließ. Alles weitere können Sie sich denken."

„Das war allerdings ein unerwarteter Besuch," bestätigte der Fremde, der mit sichtlichem Vergnügen der aufrichtigen Schilderung des Lehrers gelauscht hatte.

„Ja, so sind sie, diese Herren aus der Regierung, diese Bureaumenschen," fuhr der Lehrer entrüstet fort, „da kommen sie und überfallen ihre armen Opfer, schlau wie die Füchse und falsch wie die Katzen. Mitleid mit einem armen Lehrer, das ist ihnen ein unbekanntes Gefühl. Von einer Praxis im Leben fehlt ihnen jede Spur, denn in ihrer Kanzlei zwischen den vier Wänden machen sie keine Erfahrungen, von da aus können sie nur ihre hochweisen Entscheidungen hinausschicken. Das ganze Institut dieser Federfuchser sollte man abschaffen, denn Schaden stiften sie ja doch mehr als Nutzen und dabei heimsen sie alle Jahre ein erkleckliches Sümmchen ein, während die armen Lehrer auf dem Lande draußen mit ihrem Hungergehalt kaum auskommen, denn zum Leben ist es zu wenig und zum Sterben zu viel."

„Aber," wendete der Reisende ein, „wer würde denn das ganze Schulwesen regeln und leiten, wer sollte denn die Oberaufsicht führen, wenn man die Inspektoren abschaffen würde?"

„Der nächstbeste Nachtwächter verstünde das ebensogut," fuhr der Lehrer fort, der sich nun einmal in einen heftigen Zorn hineingeredet hatte und demselben um jeden Preis Luft machen wollte.

„Nun, hat Ihnen denn die erwähnte Visitation gar so viel in Ihrer weiteren Karriere geschadet?"

„Das gerade nicht, aber hören Sie nur weiter, jetzt kommt erst das Empörende an der ganzen Sache. Daß ich meine Pflicht als Lehrer, soviel es mir möglich war, bei der zurückgebliebenen Schule getan, das mußte auch der Kreisschulinspektor im stillen zugeben. Er verfügte noch über so viel Gerechtigkeitsgefühl, daß er mir das offen zugestand, ja er hob sogar meine Tätigkeit als Chorregent — er hatte uns in der Frühe bei der Messse deutsche Kirchenlieder singen hören — lobend hervor; auch meine Nebenbeschäftigung als Koch, meinte er schließlich, sei unter den gegebenen Verhältnissen nicht so ganz verfehlt gewesen, aber — das Gesetz kann eben solche Verhältnisse nicht dulden. Um Wandel zu schaffen, kam nun drei Wochen darauf mein Versetzungsdekret nach B., einem niedlichen Städtchen mit angenehmen Verhältnissen; mein Nachfolger wurde ein verheirateter Kollege, der wenigstens nicht zugleich das Amt eines Lehrers und Küchenmeisters versehen mußte, da er mit einer treuen Ehehälfte in sein neues Heim einzog.

Ich hatte meine Versetzung nicht zu beklagen, im Gegenteil, ich fühlte mich wieder im Strom der Zivilisation, durfte an eine anständige Verpflegung denken und was dergleichen Dinge mehr sind. War ich auf meinem früheren Posten hinausgeworfen in eine Wüste, an der vier Stunden im Umkreis keine Eisenbahn zu sehen war, kam ich nur äußerst selten mit gebildeten Menschen in Berührung, so war diese Leidenszeit nun endgültig vorbei. Bald hatte ich durch meine Kollegen die schönste Gesellschaft gefunden und konnte nun wieder an ein menschenwürdiges Dasein glauben."

„Nach Leiden folgen Freuden, sagt das Sprichwort, Herr Lehrer; der Herr Kreisschulinspektor hat es Ihnen also doch nicht so übel gemeint."

„Leider haben diese Freuden nur kurze Zeit gedauert. Durch einen meiner Kollegen wurde ich in eine Familie eingeführt, wo eifrig Musik und Gesang gepflegt wurde; ja es waren herrliche, genußreiche Stunden, die ich in diesem Kreise verbringen durfte. Besonders die jüngste Tochter des Hauses hatte ein ausgesprochenes musikalisches Talent; eine Stimme, hell und rein wie ein Glöcklein. Es war mir immer eine Wonne, wenn ich sie am Flügel begleiten durfte; Schumann, Schubert, Mendelssohn, kurz alle die Klassiker beherrschte sie mit einer Meisterschaft, um die sie alle beneideten. Und so musizierten wir und so sangen wir und bald fanden sich auch unsere Herzen. Ja, wer hätte sie auch nicht lieben müssen, dieses reine, unschuldige Wesen mit den treuen, blauen Augen. Am vergangenen Weihnachtsfest feierten wir unsere Verlobung. Ich

Digitized by Google

schwamm in Glück und Wonne. Und hätte man mir ein Königreich angeboten und mich zum Herrscher über Länder und Völker erhoben, ich hätte sie ausgeschlagen diese Königskrone, nur um meiner Braut zu leben, nur um in ihrer Nähe zu sein. Doch da nahte das Schicksal. Nur acht kurze Tage waren verflossen, und es langte abermals ein Versetzungsdekret an; wir sollten voneinander scheiden, getrennt sein auf lange, lange Zeit."

Tränen glänzten dem jungen Manne in den Augen, als er sein herbes Leid so ergreifend schilderte, und ganz traumverloren blickte er hinaus in die öde Gegend, welche der Zug durchbrauste. So öde war es auch jetzt in seinem Herzen.

„Trösten Sie sich, Herr Lehrer, es wird auch dieses Unglück sich wieder zum Guten wenden. Man hat es jedenfalls bei Ihrer vorgesetzten Behörde nicht gewußt, daß es Ihnen auf Ihrem neuen Posten so gut gefällt und wollte Ihnen vielleicht eine neue Beförderung bieten."

„Allerdings, der alte Kreisschulinspektor wurde bald nach meiner ersten Versetzung aus diesem Leben abberufen, um über seine Taten und Untaten vor dem gerechten Gott Rechenschaft abzulegen; aber selbst wenn der neue Inspektor, der erst seit kurzer Zeit am Ruder ist, von meinem Glück Kenntnis gehabt hätte, glauben Sie denn, ein solcher Bureaukrat, der nichts als seine Akten kennt, hätte ein Mitgefühl, ein Herz für einen unglücklichen Bräutigam?"

„Ich denke schon, zumal diese Herren ja meist auch Familie besitzen und einen Jugendfrühling durchlebt haben."

„Da muß ich Sie schon zu den Optimisten der allerbesten Klasse rechnen, wenn Sie einer solchen Meinung huldigen. Ich kenne den neuen Kreisschulinspektor zwar nicht, aber darauf gebe ich Ihnen mein Wort, wenn ich jetzt, anstatt an meinen neuen Wirkungskreis zu fahren, an der nächstfolgenden Station, dem Regierungssitze des Inspektors, aussteigen und ihm mein Elend klagen würde, er würde mich mit kurzen Worten abschnauzen und zum Kuckuck wünschen."

„Vielleicht doch nicht," meinte lächelnd der Fremde.

„Sie sind unverbesserlich in Ihren Ansichten, zu einem Schulinspektor würden Sie nicht passen, dazu haben Sie ein zu gutes Herz. Diese Inspektoren gleichen einander wie ein Ei dem anderen; ein jeder, der nicht in ihre Krallen fällt, darf alle Tage seinem Schöpfer mit aufgehobenen Händen danken. Wenn der Dichterfürst Dante heutzutage seine ‚Göttliche Komödie' schriebe, ich glaube, er würde in seiner ‚Hölle' einen neuen, den elften Kreis schaffen und dahin die Kreisschulinspektoren versetzen zur gerechten Strafe für ihre Taten und zur Warnung für alle kommenden Geschlechter."

Gleichsam als sollte den prophetischen Worten des aufgebrachten Herrn Lehrers Einhalt geboten werden, ertönte plötzlich der schrille Pfiff der Lokomotive — die nächste Station war erreicht. Schnell erhob sich der Fremde, nahm seine Akten zu sich und verabschiedete sich mit freundlich wohlwollendem Lächeln von seinem aufrichtigen Fahrgaste.

„Leben Sie wohl, Herr Lehrer, viel Glück zu Ihrem neuen Posten; wenn Sie einmal etwas brauchen, wenden Sie sich nur vertrauensvoll an mich — den neuen Kreisschulinspektor." —

Ein halbes Jahr nach dieser verhängnisvollen Eisenbahnfahrt wurde dem Lehrer abermals ein Versetzungsdekret überbracht: es enthielt seine Zurückberufung in seinen früheren Wirkungskreis mit der Beförderung zum definitiven Lehrer und Chorregenten an der dortigen Stadtpfarrkirche. Und abermals ein halbes Jahr verging, und es stand ein glückliches Paar am Altar und schloß den Bund fürs Leben.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

Katholische Kirchenmusik

liefert prompt und billigst das

General-Depôt cäcil. Kirchenmusik

von

Feuchtinger & Gleichauf

in Regensburg.

Auswahlsendungen bereitwilligst.

Kataloge gratis und franko.

Versand nach allen Ländern.

Grosses Lager weltlicher Musikalien.

Gefl. Aufträge wollen wie oben adressiert werden, also stets beide Namen schreiben.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Soeben erschienen:

Siebzehn Litaneien

(12 Lauret., 2 Herz-Jesu-, 3 Namen-Jesu-Litaneien)

zu privatem Gebrauche in Instituten und Klöstern

in Choralform ohne Begleitung komponiert von **F. X. Engelhart**

Op. 59.

8°. 60 Pfennig.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Ave Maria, Patrona Bavariæ!

Gedichtet von **M. Pöllinger.** Komp. von **F. X. Engelhart.**

Zweistimmig mit Harmonium- oder Klavierbegleitung.

Singstimme auf einem System 10 Pf. Begleitung 25 Pf.

P. Viktor Eder, O. S. B.

Kreuzlied

für einstimmigen Chor. Partitur 25 Pfennig, Singstimme einzeln 4 Pfennig, 100 Stück ℳ 3.—

MARIA

Lied für gemischten Chor. Partitur 20 Pfennig. Einzelstimmen wurden nicht gedruckt.

Franz Günthner

Kriegsgebet

für einstimmigen Chor. Partitur 25 Pfennig, Singstimme einzeln 4 Pfennig, 100 Stück ℳ 3.—

Kriegers Sakramentslied

für vierstimmigen Männerchor. Partitur 40 Pf. Singstimmen (Einzelnpreis 8 Pf.) 30 Pf.

Hymne an die Patrona Bavariæ.

Komponiert von J. Kreitmaier. Gedichtet von E. Przywara. Kl.-4°.

A. (Op. 24a), Ausgabe für einstimmigen Volksgesang mit Orgelbegleitung. Partitur 40 Pf. Singstimme 4 Pf., 100 Singstimmen ℳ 3.—.

B. (Op. 24b), Ausgabe für vierstimmig gemischten Chor. Part. 40 Pf. 4 Stimmen (à 10 Pf.) 40 Pf.

Missa sexta

in honorem Sanctae Walburgæ

Für vereinigte Ober- und Unterstimmen mit Orgel

komponiert von

Wilhelm Hohn

Opus 18.

Partitur ℳ 1.50, 2 Stimmen à 30 Pf. (60 Pf.)

Königin des Friedens.

Lied für Unisono-Chor

von Fr. X. Engelhart.

4 Seiten, 32°, mit farbigem Titelbild.

Einzelpreis 8 Pf., 100 Stück 7 M. 50 Pf.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Digitized by Google

Leicht fassliche Modulationslehre.

Von Franz Höfer.

8°. 184 Seiten. Gebunden ℳ 2.60.

Nach Durchsicht von Höfers Modulationslehre habe ich die Überzeugung gewonnen, daß es dem Musikstudierenden sehr gute Dienste leisten wird. Das Unbegrenzte der Modulationsmöglichkeiten schließt es von selbst aus, den hieher gehörenden Lehrstoff erschöpfend zusammenfassen zu wollen. Ist das Lehrbuch diesbezüglich in dem Sinne glücklich angelegt, daß es dem begabten Schüler zum zielbewußten Selbstforscher auf diesem oft mißverstandenen und daher so sehr gefährlichen Zweiggebiete der musikalischen Komposition zu erziehen vermag, so hat es seinen Zweck erfüllt. Ich freue mich, dem Buche diese Eigenschaft voll zusprechen zu können.

Viktor Gluth, Prf. d. k. Akad. der Tonkunst, München.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg, zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg
zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Soeben erschienen:

Königin des Friedens

5 Marienlieder

und „O Kindlein bet'!" Kriegslied für 3—4 Oberstimmen mit Orgelbegleitung von **F. X. Engelhart.** Op. 55.

Lex.-8°. Part. Mk. 1.20. 3 Stimmen (à 40 Pf.) Mk. 1.20.

Maria Königin des Friedens

5 Lieder für Soli und 4—8 st. gemischten Chor mit und ohne Orgelbegleitung von **F. X. Engelhart.** Op. 57.

Lex.-8°. Part. Mk. 1.20. 4 Stimmen (à 20 Pf.) 80 Pf.

Ave-Läuten

5 Marienlieder für 4 stimmig gemischten Chor mit Orgel von **M. Schreiber.**

Lex.-8°. Part. Mk. 1.20. 4 Stimmen (à 20 Pf.) 80 Pf.

Katholische

Kirchenmusikalien

liefert fest oder zur Auswahl

Franz Feuchtinger,

Kath. Kirchenmusikhandlung in

Regensburg (Bay.), Ludwigstr.

Versand nach allen Ländern.

Kataloge überallhin umsonst u. portofrei.

Soeben erschienen:

Dr. Fr. X. Mathias,

Regens Seminarii et Professor Musicæ sacræ in Academia Wilhelma Argentinensi:

Vesperale Romanum

ex editionis Vaticanæ libro Antiphonario desumptum hodiernæque musicæ signis traditum.

XXII und 686 Seiten in 8°. Mk. 4.80.
In Halblederband mit Rotschnitt Mk. 6.80.

Organum comitans

ad

Vesperale Romanum

juxta editionem Vaticanam compositum.

VIII und 416 Seiten in Hoch-Quart. Mk. 12.—.
In Halblederband Mk. 16.—.

Organum comitans

ad

Proprium Sanctorum Gradualis Romani

juxta editionem Vaticanam harmonice ornatum.

VI und 376 Seiten in Hoch-Quart. Mk. 11.—.
In Halblederband Mk. 15.—.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg
zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

49. JAHRGANG NOVEMBER 1916

MUSICA SACRA

HERAUSGEBER DR. KARL WEINMANN
VERLAG VON FRIEDRICH PUSTET REGENSBURG

Digitized by Google

Inhalt

Die 23 Einheitslieder . . . . . S. 161
Kirchenmusikschule Regensburg . . . . . S. 170
Zum St. Cäcilienfeste. Eine Predigtbetrachtung in der Dominikanerkirche zu Regensburg von Dr. W. Scherer . . . . . S. 171
Antiphone „Repleatur os meum“ . . . . . S. 173
Besprechungen . . . . . S. 174

Katholische Kirchenmusik

liefert prompt und billigst das General-Depot cäcilian. Kirchenmusik von

Feuchtinger & Gleichauf in Regensburg

Auswahlsendungen bereitwilligst. Kataloge gratis und franko. Versand nach allen Ländern. Grosses Lager weltlicher Musikalien. Gefl. Aufträge wollen wie oben adressiert werden, also stets beide Namen schreiben.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Officium et Missa in die Nativitatis D. N. J. Ch. ed. C. Weinmann.

184 Seiten in Leinwand gebunden 2 Mark.

Enthält den ganzen Weihnachtsritus von A bis Z in Text und Noten: die beiden Vespern, Matutin, Laudes, Horen, sowie die drei Weihnachtsmessen nach der Editio Vaticana. Die Psalmverse sind genau in Noten ausgesetzt, so dass auch in grossen Kommunitäten unbedingte Einheit erzielt werden muss und Priester und Chor für das Weihnachtsoffizium kein anderes Buch mehr benötigen. Wenn die kirchenmusikalischen Zeitschriften diese Ausgabe eine „ideale und vorbildliche“ nannten, so trifft das in der Tat zu. Wir können das Buch nur auf das wärmste empfehlen. Dr. S.

Sieben Marienlieder und ein Weihnachtslied

für Soli, 4—8 stimm. gemischten Chor mit Orgel von

Fr. X. Engelhart

Domkapellmeister, Regensburg

Op. 51 A.

Partitur 1.20 Mk., 4 St. à 30 Pf.

Fünf Marienlieder und zwei Weihnachtslieder

für Soli, 2—4 Oberstimm. m. Orgel (od. Harmonium) von

Fr. X. Engelhart

Domkapellmeister, Regensburg

Op. 51 B.

Partitur 1.40 Mk., 2 St. à 45 Pf.

Die Messgesänge des Weihnachtsfestes

Auszug aus dem Gradualbuch (Ed. Vaticana) von Dr. Weinmann mit Choralnoten, Violinschlüssel, geeigneter Transposition, deutscher Übersetzung der Texte und Rubriken. 12 S. in 8°. Mk. 0.20.

Den dieser Nummer beigegebenen Prospekt der **Verlagsbuchhandlung J. P. Bachem, Köln**, empfehlen wir unseren Lesern zur besonderen Beachtung.

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

49. Jahrg. ∴ 1916 ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

11. Heft November

Die 23 Einheitslieder

Die Einheitslieder, die so lange schon die kirchenmusikalischen Kreise in Spannung hielten, sind nunmehr erschienen. Die *Musica Sacra* hat sich wiederholt mit dieser Angelegenheit beschäftigt (vgl. z. B. 48. Jahrg. 1915, S. 25, 42, 59, 159) und möchte nun nach Abschluß derselben ihren Lesern einen kurzen Rück- und Ausblick verschaffen. Zu diesem Zwecke gibt sie das Wort dem berufensten Sachvertreter, der auf der Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Eichstätt 1908 den ersten Antrag zur Schaffung eines Kanons von 25 Einheitsliedern gestellt, Herrn Generalpräses Dr. Hermann Müller; seine Ausführungen behandeln die Genesis und weitere Entwicklung der ganzen Frage in authentischer Weise und wurden uns von dem Verfasser nach den beiden Zeitschriften „Theologie und Glaube" (1916, 7. Heft) und „Cäcilienvereinsorgan" (1916, 8. Heft) in dankenswerter Weise überlassen (siehe I. Teil, Nro. I). Im zweiten Teil (Nro. II) bringen wir die Ausführungen, welche Mons. Carl Cohen, Domkapitular der Erzdiözese Köln, der Redaktion zu übersenden die Güte hatte (vgl. auch Kölnische Volkszeitung 1916, Nro. 172 und Gregoriusblatt 1916, Nro. 10); dieselben behandeln auch das praktische Moment in der Kirchenliederfrage, die Einübung, und geben so einen willkommenen Beitrag für Geistliche, Lehrer und Chorregenten. Diesen beiden Aufsätzen sei sodann der Oberhirtliche Erlaß betreffend die Einführung der Einheitslieder des Erzbischofs von Köln, Sr. Eminenz Kardinal von Hartmann vorausgeschickt:

Seit Jahren war die Herstellung und Einführung eines Einheitsgesangbuches für ganz Deutschland in maßgebenden Kreisen Gegenstand lebhafter Erörterungen. Dabei hat man erkannt, wie groß die Schwierigkeiten sind, die sich der Verwirklichung dieses Gedankens entgegenstellen. Jedenfalls ist daran im Augenblick noch nicht zu denken. Andererseits wurde es seit langem als großer Mißstand empfunden, daß beim Zusammenströmen katholischer Gläubigen aus mehreren Diözesen zu gemeinsamen gottesdienstlichen Feiern kaum ein Lied gefunden werden konnte, das nach Text und Melodie in den verschiedenen Diözesen in gleicher Weise gesungen wurde. Immer fanden sich kleinere und größere Abweichungen. Dazu kam noch der Krieg, der unsere Soldaten aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands zu einheitlicher Kriegstätigkeit vereinigte, aber auch zum gemeinsamen Gottesdienste zusammenführte. Auch für sie mußte es sich unangenehm fühlbar machen, daß sie mit ihren Kameraden nicht über Lieder verfügten, die in Text und Melodie allerorts übereinstimmten.

Alles dies war für die hochwürdigsten Herren Bischöfe der Fuldaer Konferenz bestimmend, durch eine eigens dazu eingesetzte Kommission eine Auswahl von Liedern treffen zu lassen, die von jetzt an in ihren Diözesen in ganz gleicher Weise zum Vortrag gelangen sollen. Die ausgewählten dreiundzwanzig Lieder werden hiermit veröffentlicht. Soll die Auswahl ihren Zweck erfüllen, dann wird es notwendig sein, daß in allen in Frage kommenden Diözesen diese Lieder nur noch in der hier dargebotenen Weise gesungen werden. Ich verordne daher für die Erzdiözese Köln, daß die dreiundzwanzig Lieder vorerst dem Diözesangesangbuch als Anhang in einem Sonderheft beigegeben werden. Die Herren Geistlichen wollen für die genaue Einübung dieser Lieder Sorge tragen. Bei einer Neuauflage des Gesangbuches werden jene Lieder ausschließlich in der ihnen jetzt gegebenen Form (sowohl nach Text, wie Melodie) zur Aufnahme gelangen und sind als unabänderliche Einheitslieder kenntlich zu machen. Die frühere Singweise darf aber auch schon hinfort nicht mehr zur Anwendung kommen.

Hoffentlich wird es sich bald ermöglichen lassen, daß etwa eine gleiche Zahl weiterer Lieder für die einzelnen kirchlichen Zeiten des Jahres einheitlich eingeführt werden kann.

Möge der Gesang der Einheitslieder die Ehre Gottes in deutschen Landen mehren und die Erbauung der Gläubigen fördern.

Köln, den 15. August 1916

Der Erzbischof von Köln
F. Kard. v. Hartmann

Digitized by Google

I.

Die diesjährige Fuldaer Bischofskonferenz (22. und 23. August) hat 23 Einheitslieder festgestellt, deren Text und Melodie für den Bereich der zu ihrem Gebiete gehörenden Diözesen (das gesamte Deutsche Reich mit Ausnahme von Bayern) ausschließlich maßgebend sein soll.

Es ist nicht das erste Mal, daß auf einer deutschen Bischofsversammlung die Frage des Kirchengesanges und eines deutschen Kirchengesangbuches behandelt wurde. Die vom Kölner Erzbischofe Kardinal Johann von Geissel im Revolutionsjahr 1848 nach Würzburg einberufene Bischofsversammlung[1] hatte ihre 33. Sitzung am 14. November 1848. „Am Schlusse der Sitzung hielt der Bischof von Münster[2] noch einen Vortrag über die seitherigen Mängel der Kirchenmusik, und insbesondere der häufig mehr den Geist der Sinnlichkeit als der Frömmigkeit atmenden Figuralmusik, und über die Mittel, denselben abzuhelfen." Die Versammlung erkannte „die Wichtigkeit des vom Bischof von Münster angeregten Gegenstandes an, und wurde den Hochwürdigsten Bischöfen empfohlen, denselben vorläufig in nähere Erwägung zu nehmen, um später auf dem in Aussicht stehenden National-Konzil über diese Angelegenheit bestimmtere Beschlüsse fassen zu können."[3] Der Bischof von Münster wünschte u. a. die Herausgabe eines deutschen Kirchengesangbuches zur Hebung des Volksgesanges und Aufnahme nicht nur guter neuerer, sondern auch der herrlichen älteren Melodien.

„Seitdem ist der Wunsch, es möchte für alle deutschen Diözesen ein gut redigiertes gemeinsames Gesangbuch (mit Lieder-Proprien für die einzelnen Diözesen) erscheinen, oft laut geworden."[4] K. S. Meister konnte freilich den Vorsatz, „die Idee eines allgemeinen deutschen katholischen Gesang- und Choralbuches . . . in der Einleitung zum II. Bande ausführlich zur Sprache zu bringen,"[5] nicht verwirklichen; er starb, ehe er den zweiten Band seines Werkes über das katholische Kirchenlied herausgeben konnte. W. Bäumker, der die Arbeit Meisters fortführte und ergänzte, legt „als eine Art und Weise, . . . den genannten Plan zur Ausführung zu bringen" den Gedanken vor, aus den beiden ersten Bänden des Meister-Bäumkerschen Werkes 150 bis 200 Lieder zu diesem Zwecke auszuwählen; es kam ihm wohl vor allem auf den „Kern" der katholischen deutschen Lieder an, nämlich auf diejenigen, die Gemeingut aller Gesangbücher des 16. und 17. Jahrhunderts sind; ein „Proprium" sollte dann für jede Diözese die „besonderen und neueren Lieder" enthalten.[6] Geistreich, wie so oft, äußerte sich G. M. Dreves kurz nach der Veröffentlichung seines verdienstvollen Buches „Ein Wort zur Gesangbuch-Frage"[7] auch zu dieser Angelegenheit:[8] „Bis zur Verwirklichung der schönen Idee von dem einheitlichen und mustergültigen allgemeinen deutschen Gesangbuch wird wohl noch ein weiter Weg sein. Der Gedanke müßte von einer Fuldaer Bischofskonferenz zum Beschluß erhoben und die Ausbreitung,[9] jedenfalls die Prüfung des Buches von einer Kommission der bedeutendsten cäcilianischen Musiker und Kritiker erfolgen. Das gäbe allerdings eine langwierige, aber köstlich sich lohnende Arbeit. Wäre einmal das allgemeine Gesangbuch da, dann würde es sich auch, wenn auch noch so langsam über ganz Deutschland ausbreiten und überallhin seinen Weg nehmen. ‚Um zwei Sachen,' schrieb mir dieser Tage Herr H., ‚habe ich die Evangelischen immer beneidet, um das so ziemlich überall gleiche Gesangbuch und die einheitliche Bibel,' und schon früher Direktor Bone: ‚Es sei bei Abfassung des Kantate eine seiner leitenden Absichten gewesen, ein allgemeines deutsches Gesangbuch anzubahnen, damit, wie jetzt noch bei den Protestanten der Fall, wenn irgendwo ein Lied angestimmt werde, alle einstimmen könnten.' —

[1] Vgl. über sie H. Brück, Geschichte der katholischen Kirche in Deutschland im 19. Jahrhundert III² (Münster i. W. 1905) 9 ff.
[2] Johann Georg Müller.
[3] Das Protokoll über die Verhandlungen in *Collectio Lacensis V* 1123.
[4] V. Thalhofer, Handbuch der katholischen Liturgik I² (Freiburg i. B. 1912) 296.
[5] K. S. Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, I Freiburg i. B. 1862 S. VIII Anm.
[6] W. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, II Freiburg i. B. 1883 S. VII f.
[7] Freiburg i. B. 1885.
[8] Fliegende Blätter für kath. Kirchen-Musik 1885, 39 f.
[9] Ausarbeitung? (H. Müller).

Digitized by Google

In welches deutsche Lied könnten wir etwa bei einer allgemeinen deutschen Katholikenversammlung sämtlich einstimmen, ohne daß es ein Babel-Konzert würde?" Die Sache kam in weitere Kreise, als der Nestor unserer Alttestamentler, B. Schäfer, damals noch Professor in Münster, sein Buch herausgab „Einheit in Liturgie und Disziplin für das katholische Deutschland!"[1] Darin stellte er den Gedanken eines allgemeinen deutschen Kirchengesangbuches in den Zusammenhang mit vielen ähnlichen Anliegen. Die Tendenz des Schäferschen Buches ist in seinem Titel deutlich genug ausgesprochen. Seine Wünsche in bezug auf Vereinheitlichung des deutschen Kirchengesanges decken sich etwa mit denen Bäumkers. Zu dem Buche Schäfers veröffentlichte der tüchtige Domkapellmeister und spätere Domkapitular G. Weber (Mainz) in derselben Zeitschrift „Der Katholik", worin Schäfer seine Gedanken zunächst in Artikelform hatte erscheinen lassen, eine ziemlich ausführliche Besprechung,[2] in der er dahin urteilt, daß die Schrift Schäfers viel Wahres und Beherzigenswertes enthalte, anderseits aber in vielen Stücken übertreibe und ins Kleinliche verfalle und zudem auch Ansichten vortrage, deren Verwirklichung nicht unbedeutende Bedenken entgegenstehen. Die Idee eines allgemeinen deutschen Gesangbuches, das den einzelnen Bistümern lauter oder doch fast lauter neue Melodien bringen würde, lehnt Weber ab; für den jetzigen Zustand in bezug auf diesen Punkt findet er anerkennende Worte.

Die einerseits von Bäumker und Schäfer, anderseits von Weber dargelegten Auffassungen stellen zwei konträr entgegengesetzte Beurteilungen unseres Gegenstandes dar. Ähnlich so ergeht es auch sonst wohl bei derlei Fragen des religiösen Empfindens und der seelsorglichen Arbeit. Es handelt sich eben vielfach um Opportunitätsfragen, die mit einer glatten prinzipiellen Bejahung oder Verneinung nicht immer gefaßt werden. Wenn dann Lösungsversuche, die sich konträr gegenüberstehen, dargeboten werden, so besteht die Gefahr, daß sachlich richtige Prinzipien überspannt werden. Bei vollständig auseinanderlaufenden Lösungsversuchen kann es vorkommen, daß beide Teile einen richtigen Kern, einen zu bejahenden und zu schützenden Grundgedanken enthalten, der bei einer allzu scharf gefaßten Pointierung nicht zu seinem Rechte kommen würde. Das Gute mag da oft in der Mitte liegen. Und hier in der Mitte mögen sich die Extreme friedlich berühren.

Als eine solche Mittellinie darf man die Anregung ansehen, die in den Jahren 1908 und 1909 bei Zusammenkünften von Kirchenmusikern in Eichstätt, Wien und Passau wiederholt gegeben wurde. Es handelte sich nämlich bei dieser Anregung darum, der Allgemeine Cäcilienverein für Deutschland, Österreich und die Schweiz möge die Zusammenstellung eines kleinen Kanon von 25 Kirchenliedern in die Hand nehmen, die nach Text und Melodie in den Gegenden deutscher Zunge einheitlich gesungen werden könnten. Die kleine Zahl von 25 Liedern war absichtlich gewählt worden, um eine leichtere Durchführung des Planes zu sichern. Erfreulicherweise setzte in weiten Kreisen eine lebhafte Besprechung des vom Cäcilienvereine angenommenen Vorschlages ein. In der Fachpresse, in Büchern und Aufsätzen, auch in den Beratungen der Wissenschaftlichen Kommission des Cäcilienvereins ist die Angelegenheit erörtert worden. Die verschiedensten Auffassungen über den Umfang und Inhalt einer solchen Sammlung von Einheitsliedern machten sich im Laufe der Zeit, stellenweise mit reichlich viel Temperament, geltend.[3] Die letzte bemerkenswerte Konferenz deutscher Fachmusiker, die diese Frage behandelte, fand — merkwürdigerweise — zu Paris statt gelegentlich eines internationalen Musikkongresses. Das war in den ersten Tagen des Juni 1914, am Vorabend des Völkerkrieges. Damals beratschlagte man in Paris über den Weg, dem hochwürdigsten Episkopate die Sachlage zur Prüfung und Entscheidung zu unterbreiten.

[1] Münster 1891. Noch im selben Jahre erschien eine zweite, unveränderte Auflage.

[2] 1893 I 408—420.

[3] Es ist nicht nötig, die gesamte hieher gehörige Literatur zu nennen. Zusammenstellungen von Literatur zu unserer Frage findet man etwa bei K. Walter in seinem Referate zu Nr. 4099 des Cäcilienvereinskataloges, bei J. Gotzen, Das deutsche Einheitsgesangbuch (Lit. Beil. der Köln. Volkszeitung 1912, Nr. 2), bei A. Schmeck, Die Literatur des evangelischen und katholischen Kirchenliedes im Jahre 1912 (Düsseldorf, L. Schwann, 1913) S. 88 ff. Vgl. auch die Zeitschrift „Kirchenmusik" (Paderborn) 1910 S. 1—4, 56f., 84—93.

Digitized by Google

Nun brach der Krieg los. Er hat die dringliche Notwendigkeit der Angelegenheit von neuem dargetan. Anderseits hat der Krieg wiederum einwandfrei festgestellt, daß nur durch die kirchliche Autorität, m. a. W. durch bischöfliche Verordnungen der Plan schließlich zu verwirklichen war.

Einen geradezu entscheidenden Wendepunkt in der ganzen Entwicklung der Frage muß man deshalb darin erblicken, daß im Februar 1915 eine in Köln tagende Konferenz der hochwürdigsten Herren Bischöfe von Köln, Trier, Paderborn, Münster und Osnabrück dem Generalvorstand des Cäcilienvereines den Auftrag erteilte, etwa 20 deutsche Kirchenlieder mit Text und Melodie zusammenzustellen, damit die Fuldaer Bischofskonferenz sich darüber schlüssig mache, ob jene 20 Lieder einheitlich in sämtlichen für die Fuldaer Konferenz in Betracht kommenden Diözesen eingeführt werden könnten.

Auf der Grundlage der eingehenden Erörterungen der letzten Jahre und unter Berücksichtigung der Ratschläge von Kirchenmusikern und Schulmännern wie von Vertretern der theologischen Wissenschaft und der seelsorglichen Praxis wurde nunmehr ein Büchlein mit 21 Einheitsliedern zusammengestellt und der Mitte August 1915 tagenden Fuldaer Bischofskonferenz vorgelegt. Die Bischofskonferenz beschäftigte sich mit der Angelegenheit und setzte eine Kommission von 3 Bischöfen ein, die sich in einer Sonderberatung über die Einheitslieder definitiv schlüssig machen sollte. Die aus den hochwürdigsten Herren Kardinal von Hartmann (Köln), Bischof Dr. Kilian (Limburg) und Bischof Dr. Kirstein (Mainz) bestehende Kommission hat am 18. April dieses Jahres in Köln getagt. Als hocherfreuliches Resultat der Beratung kann die Tatsache mitgeteilt werden, daß wir nunmehr 23 deutsche Kirchenliedtexte und 20 Kirchenliedmelodien haben, deren alsbaldige Einführung in sämtliche auf der Fuldaer Bischofskonferenz vertretene Diözesen definitiv gesichert ist. Und das sind wie gesagt, sämtliche Bistümer des Deutschen Reiches, abgesehen von Bayern. Ob und in welchem Umfange sich die Diözesen Bayerns sowie die deutschsprechenden Teile der österreichisch-ungarischen Monarchie und der Schweiz später anschließen, muß die Zukunft lehren. Jedenfalls ist mit der Festsetzung dieser Kirchenlieder in Köln ein großer Schritt voran getan. Die deutschen Katholiken insgesamt, Priester wie Laien, wissen dafür dem Episkopate Dank.

* * *

Die Einheitslieder sind folgende:

1. Alles meinem Gott zu Ehren.
2. Christi Mutter.
3. Der du das blinde Heidentum.
4. Du, Gottmensch, bist mit Fleisch und Blut.
5. Fest soll mein Taufbund.
6. Gelobt sei Jesus Christus.
7. Großer Gott, wir loben dich.
8. Ich will dich lieben.
9. Jesu, dir leb' ich.
10. Jesu, du bist hier zugegen.
11. Ihr Freunde Gottes allzugleich.
12. In dieser Nacht.
13. Komm, Schöpfer Geist.
14. Kommt herab, ihr Himmelsfürsten.
15. Maria zu lieben.
16. Mein Testament soll sein am End'.
17. Mitten in dem Leben sind.
18. O Christ, hie merk'.
19. O Engel rein.
20. O Haupt voll Blut und Wunden.
21. O unbesiegter Gottesheld.
22. Tausendmal ich dich begrüße.
23. Wir beten an.

Über die Grundsätze, die bei der Auswahl der Lieder geltend waren, äußert sich der Episkopat nicht direkt. Wohl aber kann man aus einem die Einheitslieder einführenden und begleitenden bischöflichen Schreiben[1] erkennen, worauf es ankam. Es heißt da nämlich: „Seit Jahren war die Herstellung und Einführung eines Einheitsgesangbuches für ganz Deutschland in maßgebenden Kreisen Gegenstand lebhafter Erörterungen. Dabei hat man erkannt, wie groß die Schwierigkeiten sind, die sich der Verwirklichung dieses Gedankens entgegenstellen. Jedenfalls ist daran im Augenblick noch nicht zu denken. Anderseits wurde es seit langem als großer Mißstand empfunden, daß beim Zusammenströmen katholischer Gläubigen aus mehreren Diözesen zu gemein-

[1] Wir zitieren den vom 15. August 1916 datierten und im Kirchlichen Anzeiger für die Erzdiözese Köln 1916 Nr. 17 S. 119 veröffentlichten Erlaß des Erzbischofs von Köln, F. Kardinal von Hartmann.

Digitized by Google

samen gottesdienstlichen Feiern kaum ein Lied gefunden werden konnte, das nach Text und Melodie in den verschiedenen Diözesen in gleicher Weise gesungen wurde. Immer fanden sich kleinere oder größere Abweichungen. Dazu kam noch der Krieg, der unsere Soldaten aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands zu einheitlicher Kriegstätigkeit vereinigte, aber auch zum gemeinsamen Gottesdienste zusammenführte. Auch für sie mußte es sich unangenehm fühlbar machen, daß sie mit ihren Kameraden nicht über Lieder verfügten, die in Text und Melodie allerorts übereinstimmten." Die erste Rücksicht, die den Episkopat leitete, war offenbar diejenige auf allgemeine Zusammenkünfte von Katholiken, wie Wallfahrten, Katholikentagungen, Generalversammlungen und ähnliche Gelegenheiten. Dementsprechend haben die Lieder mehr allgemeinen Charakter; auch das Michael- und das Bonifaziuslied können ja als allgemeine Lieder gelten. In dem genannten bischöflichen Schreiben heißt es ferner: „Hoffentlich wird es sich bald ermöglichen lassen, daß etwa eine gleiche Zahl weiterer Lieder für die einzelnen kirchlichen Zeiten des Jahres einheitlich eingeführt werden kann." Eine, wenn auch kleine, Erweiterung der Zahl der Einheitslieder dürfte freilich auf die Dauer wünschenswert sein; man möchte ja auch gern einheitliche Advents-, Weihnachts-, Osterlieder usw. haben. Und das könnte geschehen, ohne der berechtigten Eigenart der einzelnen Gegenden oder Bistümer Abbruch zu tun. Dabei ließe sich zudem der Kernstock der alten deutschen Kirchenlieder eingehender berücksichtigen, als das bei den Liedern mehr allgemeinen Charakters möglich ist; jeder Kenner der Geschichte des Kirchenliedes wird das bestätigen.

Immerhin ergibt sich bei der Betrachtung der jetzt vorliegenden 23 Einheitslieder, daß für die verschiedensten Anlässe des katholischen Lebens nunmehr immer einheitliche Liedweisen zur Verfügung stehen. Eine kleine systematische Übersicht mag das aufweisen:

Morgen-, Abendgebet: 1, 12.
Gute Meinung: 1, 8.
Theologische Tugenden: 4; evt. auch 8.
Bekenntnis des Glaubens: 5, 6; auch 4 (Str. 1), 8, 16.
Hl. Geist, Predigt, Firmung: 13.
Hl. Altarssakrament (vor und nach dem Segen, Erstkommunion, gemeinschaftliche heilige Kommunion usw.): 4, 9, 10, 14, 18, 23; auch 22, 8; evt. 5.
Hl. Herz Jesu: 22; auch 8.
Hl. Familie (auch hl. Joseph): 16.
Hl. Maria: 15, 2.
Engel (Schutzengel): 19.
Hl. Michael: 21.
Heilige im allgemeinen: 11.
Hl. Bonifazius: 3.
Kirche und Vaterland: 21; auch 3, u. bei Dankanlässen 7, bei Bittandachten 17.
Leiden, Buße: 20, 2, 17; evt. auch 8.
Öffentliche Bittandachten: 17, 21; evt. auch 20, 2, 8, 16, 22.
Öffentliche Dankandachten: 7; auch 6, 8.
Letzte Dinge: 16, 17.
Armenseelen, Beerdigungen: 17; auch 20, 2.

Was die Deutsche Singmesse angeht, so lassen sich die Lieder dafür je nach den verschiedenen Festen, Zeiten, Anlässen leicht zusammenstellen. Die im besonderen Sinne sogenannte „Deutsche Singmesse" („Hier liegt vor deiner Majestät" usw.) findet sich nicht unter den Einheitsliedern. Die Einigung in bezug auf die Melodien dieser Singmesse wäre ganz außerordentlich schwer gewesen. Ob die Einigung in bezug auf sie überhaupt in absehbarer Zeit möglich ist? Jedenfalls versteht man sehr gut, daß der Episkopat die erste Lösung der „Einheitsliedfrage" nicht durch diesen sehr harten und schweren Stein hat belasten wollen.

* * *

Digitized by Google

Bezüglich der Redaktion der „Einheitslieder" erkennt man bei näherem Zusehen leicht, daß zuerst die ursprüngliche Fassung des betr. Liedes ins Auge gefaßt wurde. Das einzelne Kirchenlied muß ja im großen und ganzen betrachtet werden als eine fertige Größe, als ein für sich bestehendes Werk, das seine Existenzberechtigung und seine Eigenart in sich selbst hat, als eine *„res facta"*, an der nicht jedermann nach seinem rein persönlichen, subjektiven Geschmack ändern und modeln darf. Anderseits ist es aber auch wahr, daß die Entwicklung des Volksgesangs überhaupt und noch andere Erwägungen kirchlichen, geschichtlichen, geographischen, ethnologischen Charakters usw. es mit sich bringen, daß hier und da eine Änderung der ursprünglichen Weise und des ursprünglichen Textes dringend wünschenswert oder gar notwendig ist. Freilich wird man bei derartigen Modifikationen, wie sie tatsächlich oft nötig sind, stets Fühlung mit dem Original suchen und behalten müssen. In manchen Fällen ist das Original mit Sicherheit bekannt. Wo das nicht zutrifft, tritt in die Rechte des Originals im allgemeinen diejenige Fassung, die nach den Gesetzen der wissenschaftlichen Kritik mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit als die ursprüngliche angesprochen werden muß. Die Kenntnis der wissenschaftlich feststehenden Regeln der sog. Literar- und Text-Kritik wie die sichere Handhabung der kritischen Methode sind dabei notwendige Voraussetzung. Es erscheint als wünschenswert, diese Gedanken mit aller Bestimmtheit auszusprechen gegenüber mancherlei Versuchen auf diesem Gebiete, die wir in den letzten Jahrzehnten erlebten und die die eben angedeuteten Grundsätze ganz oder zum Teil außer acht lassen. Unter dem Dilettantismus und dem damit Hand in Hand gehenden Subjektivismus hat die Sache des Kirchenliedes sehr viel gelitten.

Was von vornherein zu erwarten war, wird durch die wenigen Nachrichten, die über die Beratungen des Episkopates bezüglich der Einheitslieder in die Öffentlichkeit kamen, bestätigt: in diesen Beratungen sind die erörterten Prinzipien zu ihrem vollen Rechte gekommen. Es wäre eine reizvolle Aufgabe, führt uns aber hier zu weit, im einzelnen nachzuweisen, wie sich bei den vorliegenden Einheitsliedern die Rücksichtnahme auf die ursprüngliche Fassung und die berechtigte und notwendige Beachtung späterer Entwicklung die Wage halten.

* * *

Uber die praktische Behandlung der Einheitsliedfrage lesen wir in dem genannten oberhirtlichen Einführungsschreiben: „Soll die Auswahl ihren Zweck erfüllen, dann wird es notwendig sein, daß in allen in Frage kommenden Diözesen diese Lieder nur noch in der hier dargebotenen Weise gesungen werden." Demgemäß sollen die Einheitslieder vorerst dem betr. Diözesangesangbuche als Anhang in einem Sonderheft beigegeben werden. „Bei einer Neuauflage des Gesangbuches werden jene Lieder ausschließlich in der ihnen jetzt gegebenen Form (sowohl nach Text, wie Melodie) zur Aufnahme gelangen und sind als unabänderliche Einheitslieder kenntlich zu machen."

Mit den bischöflichen Bestimmungen wird sich die treue Arbeit aller in Betracht kommenden Faktoren, der Geistlichen, der Lehrer, der Organisten und Chorregenten usw. zu verbinden haben, um den Einheitsgedanken für das deutsche Kirchenlied zur Durchführung zu bringen. Die Liederbücher für die Schule, für katholische Vereine und Bruderschaften, die Sammlungen geistlicher Lieder für Einzel- oder Chorgesang, die methodischen Anleitungen zur pädagogisch-didaktischen Behandlung des Kirchenliedes müssen gleichfalls auf diesen Gedanken eingestellt werden. Vor allem aber: die Majestät des Einzelwillens wird zugunsten des Einheitsgedankens Konzessionen machen müssen. Vielleicht gar im Widerspruch zu einer auf diesem Gebiete geradezu mit suggestiver Macht wirkenden, liebgewordenen und ans Herz gewachsenen Gewohnheit.

Die Sammlung der 23 Einheitslieder ist ein Kompromiß. Nach Wort und Weise. Wenn das Ziel, einen ersten Schritt zur Vereinheitlichung des deutschen Kirchengesanges zu tun, erreicht werden sollte, mußte sie ein Kompromiß werden. Dem Historiker

Digitized by Google

und Ästhetiker mag sie in Ton und Text nicht immer altertümlich genug sein, dem „Praktiker" wird sie in Ton und Text stellenweise zu altertümlich sein. Wer aber den Zweck und das Ziel des Büchleins im Auge hat, der wird eingestehen müssen, daß wir damit einen tüchtigen Schritt in der Kirchenliedfrage vorangekommen sind. Wir haben allen Grund, dessen von Herzen froh zu sein.

II.

Durch den unter dem 15. August d. J. erschienenen oberhirtlichen Erlaß betreffend die Einführung von 23 Einheitsliedern und die gleichlautende Verordnung sämtlicher Bischöfe der Fuldaer Konferenz für die betreffenden Diözesen Deutschlands ist die Erfüllung eines langgehegten, ernstlich erstrebten Wunsches uns näher gerückt. Über Einheit im kirchlichen Volksgesang wurde in den letzten Jahrzehnten viel geredet und noch mehr geschrieben. Die kirchenmusikalischen Fachblätter und auch die politischen Tageszeitungen haben dieses Thema lebhaft erörtert, indem sie einerseits auf die großen Mißstände hinwiesen, die infolge der Verschiedenheiten in den Kirchenliedern nach Text und Melodie beim Zusammensingen katholischer Gläubigen aus verschiedenen Diözesen zutage traten, und indem sie anderseits Ratschläge zur Hebung dieser Mißstände erteilten und zu den von verschiedenen Seiten gemachten Reformvorschlägen Stellung nahmen. Allein zu einer Einigung und zu einem einheitlichen Vorgehen wußten die auf die Sache eingehenden Kirchenmusiker nicht zu gelangen, hauptsächlich aus dem Grunde, weil in ihren Anschauungen bezüglich der Auswahl der Lieder mannigfache Richtungen zum Vorschein kamen.

Von idealen Gesichtspunkten geleitet meinte der eine, für eine allgemein gültige Liedersammlung sollten in erster Linie die erhabenen, ernsten und kernigen Weisen, an denen schon in alten Zeiten die Gläubigen sich erbauten und die Jahrhunderte hindurch in unverwüstlicher Lebenskraft sich erhalten haben, ausgewählt werden. Ein anderer faßte die Sache lediglich vom praktischen Standpunkte auf und legte sich für Lieder einer späteren Periode ein, die sich der Volksgunst offensichtlich erfreuen und in mehr oder weniger bedeutenden Abweichungen überall in den Kirchen der deutschen Lande erklingen. Wieder ein anderer huldigte mehr dem modernen Geist und verlangte besondere Berücksichtigung der in neuerer und neuester Zeit entstandenen Lieder. Endlich ließen sich auch Stimmen vernehmen, die den Rat erteilten, nach eklektischer Art aus allen Anschauungen das Zweckdienlichste herauszuschälen. Man nehme das Gute, so meinten sie, wo es zu finden ist; denn jede Zeit habe zur Bereicherung des deutschen Liederschatzes beigetragen und eine Anzahl von Liedern hervorgebracht, die nach Form und Inhalt der Würde des Gottesdienstes entsprechen und zugleich vom Volke verstanden und gewürdigt werden können. Auch in der Gegenwart sei die Quelle der kirchlichen Lyrik nicht versiegt, und unter den Neuerscheinungen fänden sich einzelne wohlgelungene Lieder, die gewiß wert wären, in den Kanon kirchlicher Volkslieder aufgenommen zu werden. Nach letzterer Ansicht hätte sich wohl ein gangbarer Weg finden lassen, der zu einem die Allgemeinheit befriedigenden Ziele hätte führen können. Allein es fehlte zu einem gemeinsamen Vorgehen doch wieder eine Bedingung von wesentlicher Bedeutung. Bezüglich der Kriterien eines guten und würdigen Kirchenliedes vermißte man in den Kreisen der Kirchenmusiker eine positive Norm. Von einer einheitlichen Auffassung über die Qualitäten eines kirchlichen Volksliedes nach Wort und Weise war man so weit entfernt, daß einige von der einen Seite zur Auswahl warm empfohlene Lieder von der anderen Seite entschieden mißbilligt und zurückgewiesen wurden. Darum blieben auch alle Versuche, *via facti* vorzugehen, ohne durchschlagenden Erfolg. Die vielen in neuerer Zeit aufgetauchten kirchlichen Liedersammlungen, die auf die Erzielung der Einheit lossteuerten oder sogar mit der ausdrücklichen Bezeichnung „Einheitslieder" auf dem Titelblatt sich einführten, konnten, weil sie nur als Privatarbeiten anzusehen waren, unmöglich allgemeine Anerkennung und Annahme finden. Die Frage richtig und erfolgreich zu lösen war, wie man nach und nach einzusehen begann, nur mit Hilfe des Episkopats erreichbar. In diesem Sinne äußerte sich u. a. auch Dr. Löbmann im Gre-

Digitized by Google

goriusboten 1915 Nr. 1: „Der einfachste Weg ist der: Die Lieder werden einfach von der zuständigen bischöflichen Behörde befohlen."

Nun haben die Bischöfe befohlen. Sie haben eine kleine Sammlung von 23 Liedern (21 Melodien) durch einen gleichlautenden Erlaß zum Gebrauch bei den Gottesdiensten, die mit Volksgesang abgehalten werden, vorgeschrieben. Diese für die Erzdiözese Köln im Verlag von J. P. Bachem (Köln) im Format des Diözesan-Gesang- und Gebetbuches erschienene Sammlung wird wohl in absehbarer Zeit noch eine Erweiterung erfahren, denn im genannten Erlaß heißt es am Schlusse: Hoffentlich wird es sich bald ermöglichen lassen, daß etwa eine gleiche Zahl weiterer Lieder für die einzelnen kirchlichen Zeiten des Jahres einheitlich eingeführt werden kann.

Die Frage, ob die 23 Einheitslieder als Mustersammlung anzusehen seien oder ob nicht vielleicht andere Lieder eher Berücksichtigung verdient hätten, als die hier auserlesenen, lassen wir unerörtert. Für alle, deren Erwartungen bezüglich der getroffenen Auswahl nicht ganz erfüllt erscheinen sollten, sei bemerkt, daß die von der Fuldaer Konferenz eigens zu diesem Zweck eingesetzte Kommission das vorliegende positive Ergebnis durch gegenseitige Rücksichtnahme und auf Grund einer Verständigung gewonnen hat. Die Lieder sind nicht neu. Von einigen Ausnahmen abgesehen finden sie sich in jedem Diözesangesangbuch, sie sind aber von aller Buntscheckigkeit befreit worden und erscheinen jetzt in einheitlichem Gewand. Und darauf kam es ja hauptsächlich zur Erreichung des gewollten Zweckes an. Nach dem Beispiel der genannten Kommission wollen auch alle, die sich mit der Durchführung des großen Planes zu befassen haben, Rücksichtnahme üben und auf alte Gewohnheiten, Lieblingsideen und individuelle Meinungen zu verzichten sich bemühen. Auch hier muß das Persönliche sich dem Allgemeinen unterordnen. Der Weg zur Einheit im kirchlichen Volksgesang ist nun gewiesen. Es handelt sich jetzt darum, den von den Bischöfen erlassenen Befehl überall genau auszuführen.

Dazu ist erforderlich, daß die Geistlichen und Lehrer, die Organisten und Chordirigenten einheitlich und zielbewußt zusammenarbeiten, damit die Lieder richtig eingeübt werden und zur allgemeinen Einführung in den Gottesdienst gelangen. Sorgfältig gehe man dabei zu Werke und beachte den alten bewährten Grundsatz: *Multum non multa,* viel, nicht vielerlei: Ein Lied gründlich und säuberlich, nach Melodie und Rhythmus einheitlich und genau, mit richtiger, schöner Textaussprache und Berücksichtigung sämtlicher Strophen einzuüben und in den festen Besitz des Volkes zu bringen, und dann erst zu einem neuen Lied überzugehen, ist gewiß besser und führt sicherer zu einem vollkommenen Ziel, als ein schnelles, oberflächliches Probieren mehrerer Lieder. Geschieht die Einübung mit mangelhafter Belehrung über Wort und Weise, ohne Sorgfalt für gewählten Vortrag, dann kommt die Innigkeit des Textes und das Gemütvolle der Melodie dem Volke nicht zum Bewußtsein, dann singt das Volk gedankenlos, ohne Wärme und ohne Begeisterung. Das Vielerlei ist auch ein Hauptgrund, daß von den meisten Liedern das Volk nur die erste Strophe auswendig weiß. Wenn in einem Gottesdienst oder in einer Andacht fünf oder sechs verschiedene Lieder angeschlagen werden, wenn nach Absingen der ersten Strophe eines Liedes sofort ein anderes begonnen und von allen Liedern nur die Einleitungsstrophe gesungen wird, dann bleibt der Sinn der Gesänge dem Volke verschlossen. Was bedeuten dann noch die herrlichen Poesien unserer gottbegeisterten kirchlichen Dichter für das Volk? Nur soviel wie der Einleitungsgedanke eines jeden Liedes besagt. Alles übrige ist, da es nicht der Beachtung gewürdigt wird, überflüssig. Der Volksgesang hat nicht bloß dekorativen Wert, auch soll er nicht bloß dazu dienen, eine Andacht möglichst abwechselungsreich zu gestalten; sein vornehmster Zweck, darin dürften wir wohl alle einig sein, ist vielmehr Belehrung und Erbauung. Lob-, Bitt- und Dankgebet soll der Volksgesang sein; er soll entströmen den Herzen der Gläubigen, die einmütig und laut den Glauben an die heiligen Wahrheiten und den Willen zu einem wahrhaft christlichen Leben durch ihr Singen bekennen. Wie kann ein solcher Zweck erreicht werden, wenn das Volk nicht angeleitet und angehalten wird, in den Inhalt der Lieder vollständig einzudringen? Darum breche man doch endlich mit der

Digitized by Google

üblen Gewohnheit des sogen. einstrophigen Gesanges. Jetzt, wo wir vor einer neuen Aufgabe stehen, wollen wir uns entschließen, zunächst diese Lieder mit möglichst vollständigem Text in den Gottesdienst einzuführen und dann allmählich diese verbesserte Praxis auch bei den anderen Liedern anzuwenden.

Sollen die Einheitslieder dauernd ihrem Namen Ehre machen, mit anderen Worten, sollen sie im deutschen Volke in vollständiger Übereinstimmung nach Wort und Weise stets gesungen werden, dann muß für die Zukunft allen Versuchen daran zu ändern entschieden vorgebeugt werden. In dieser Beziehung verdient eine vorsorgliche Bestimmung im oberhirtlichen Erlaß besondere Beachtung. Sie lautet: Bei einer Neuauflage des Gesangbuches werden jene Lieder ausschließlich in der ihnen jetzt gegebenen Form (sowohl nach Text wie nach Melodie) zur Aufnahme gelangen und sind als unabänderliche Einheitslieder kenntlich zu machen. Das jedem Liede beigedruckte Kennzeichen soll die Bearbeiter der Neuauflagen von Diözesan-Gesangbüchern daran erinnern, daß ihre „verbessernde" Hand diese Lieder nicht antasten dürfe. Auch werden die Verleger anderer Gebetbücher, die Lieder enthalten, darauf Bedacht nehmen müssen, daß beim Abdruck der Lieder genau deren Fassung im Einheitsliederheft zur Geltung gebracht wird. Ebenso sind die kirchlichen Gesangbücher der Bruderschaften, Kongregationen und sonstiger kirchlicher Vereine nach Maßgabe der Einheitslieder zu gestalten. Vor Erteilung der kirchlichen Druckerlaubnis für neue Gebet- und Gesangbücher werden die Zensoren der Generalvikariate bzw. Ordinariate die Prüfung der Lieder nach Text und Melodie genau nach Maßgabe des betreffenden Erlasses vornehmen und die Erledigung der etwa erforderlichen Korrekturen als Vorbedingung für die Drucklegung in Vorschlag bringen. Ferner sind die zu den Diözesangesangbüchern herausgegebenen Orgelbegleitungen in entsprechender Weise zu ergänzen und zu ändern. Schließlich muß die Instrumentalbegleitung zu den Prozessionsliedern überall eingefordert und von sachkundiger Hand korrigiert werden.

Ist auf solche Weise die genaue Fixierung der Einheitslieder nach Möglichkeit sichergestellt, dann ist zur Durchführung und Erhaltung der Einheit weiterhin noch notwendig, daß die Praxis, d. h. das Singen beim Gottesdienst überwacht wird. Aus Erfahrung weiß man, daß das Volk Melodien, die es aufgenommen hat und mit Vorliebe singt, manchmal nach seinem Geschmack verändert, ja nicht selten so stark entstellt, daß die Originalweise kaum mehr zu erkennen ist. Wenn man den Ursachen dieser bedauerlichen Tatsache nachgehen bzw. bei Einbürgerung neuer Lieder den Ursprung der sich allmählich bildenden Varianten nachforschen wollte, dann würde man die Wahrnehmung machen, daß nicht das Volk als solches die Varianten erfindet, sondern daß einzelne mit durchdringender Stimme ausgestattete Personen beim Zusammensingen in größeren Versammlungen sich darin gefallen, Verzierungen und Schnörkel in die melodische Linie einzuflechten. Ihr Tun findet dann empfängliche Ohren und bereitwillige Nachahmung und gar bald hat sich die Verschnörkelung in das betreffende Lied so fest eingenistet wie der Schmarotzerpilz in der Blumenblüte. So ist es vielen volkstümlichen und wirklichen Volsliedern ergangen, die sich der Gunst des singenden Volkes erfreuten. Auch die Kirchenlieder sind von der Willkür des sog. Volksgeschmackes vielfach beeinflußt worden, manche so sehr, daß sie in den verschiedenen Pfarrkirchen ein und derselben Stadt sogar in ganz ungleichen Varianten erklingen.

Der Gefahr einem solchen Schicksal zu verfallen, sind die Einheitslieder nicht entrückt. Wie aber kann man sie davor behüten? Hauptsächlich dadurch, daß die Hüter und Pfleger des Volksliedes sich die Mühe geben, den Volksgesang zu überwachen, auftauchende Verunzierungen in geeigneter Weise zu rügen und zu beseitigen. Die wichtigste Aufgabe zur Einhaltung eines tadellosen Vortrages der Kirchenlieder fällt dem Organisten zu. Er kann zur Aufrechterhaltung der Einheit im Volksgesang wesentlich beitragen, er kann aber leider auch der Verfälschung der Lieder Vorschub leisten. Die Organisten sollten sich strenge verpflichten, die Melodien in der gegebenen Fassung genau zu spielen und die alten vorhandenen oder die etwa neu auftretenden Varianten unter allen Umständen in der Begleitung zu vermeiden. Die Orgelbegleitung soll so

Digitized by Google

gestaltet sein, daß die Melodie als Oberstimme sich klar und deutlich abhebt. Der Organist halte vor Augen, daß er das singende Volk führen soll. Ein zuverlässiger Führer wird aber dem Wanderer keine Hindernisse bereiten, die ihn vom Wege ablenken. Wahre Hindernisse werden aber vom Orgelsitz aus dem Volke in den Weg gelegt durch Häufung der Akkorde, starke Verwendung der Chromatik, durch Verlegung der Melodie in die Mittelstimmen oder den Baß und durch andere umpassende Kunstmittel, welche die Melodie verdunkeln und verdecken, sowie den rhythmischen Fluß verzögern und hemmen. Wenn das Volk so bedient wird, daß es den melodischen Gang vom Vorspiel und Orgelsatz richtig abhören und sicher aufnehmen kann, dann wird es den Spuren der Begleitung genau nachfolgen, und wenn gesorgt wird, daß die Begleitung fließend und glatt vorwärts schreitet, dann findet das Volk keine Zeit und Muße, um Schnörkel anzubringen und dadurch die Lieder zu verballhornen.

Es sei noch betont, daß die Verwirklichung der Einheitsidee im Volksgesang hauptsächlich von der tätigen Mithilfe des Klerus abhängt, und darum möge man von dieser Seite einen praktischen Vorschlag zu einem erfolgversprechenden Vorgehen in Stadt und Land entgegennehmen. Wenn ein Lied von der Schuljugend und dem Kirchenchor einheitlich und vollkommen eingeübt ist, dann lasse der Pfarrer nach dem sonntäglichen Hochamt oder der Nachmittagsandacht das betreffende Lied zunächst von dem Kinder- und Kirchenchor mehrmals allein singen und ersuche dann alle Gläubigen allmählich sich anzuschließen und leise mitzutun. In der Weise setze man die Probe fort oder wenn nötig wiederhole sie unter sachkundiger Leitung, bis das Lied nach Text und Melodie Gemeingut des Volkes geworden ist. Von einem Lied zum andern schreite man so fort. Wo der Klerus zielbewußt und ausdauernd mitarbeitet, da wird auch bei dieser wichtigen Aufgabe ein befriedigendes Ziel erreicht werden.

Kirchenmusikschule Regensburg. Der 43. Kursus 1916/17 nahm am 17. Oktober in üblicher Weise seinen Anfang. Selbstverständlich ist auch in diesem Kriegsjahre die Schülerzahl, die wegen der Militärmusterungen noch nicht ganz abgeschlossen, eine geringere wie in Friedenszeiten. Dadurch ist aber der Direktion die Erfüllung eines schon längst gehegten Wunsches möglich geworden, nämlich **außerhalb des offiziellen Kursus** einer beschränkten Zahl von bereits orgelkundigen Studierenden der hiesigen höheren Lehranstalten — meist älteren Zöglingen der Dompräbende, die sich dem Lehrer- oder kirchenmusikalischen Berufe zuwenden — Gelegenheit zu geben, um sich im **Orgelspiele** unter Anleitung von Herrn Domorganisten Prof. Renner fortzubilden. So wird auch im Kriege das Friedenswerk der *Musica sacra* fortgesetzt und wir wollen hoffen, daß die 12 Studierenden — mit Einschluß der eben genannten Orgelschüler —, die gegenwärtig bereits Unterricht erhalten, ihre in schweren Kriegszeiten erworbenen Kenntnisse in einem recht baldigen Frieden verwenden können — *ad maiorem Dei gloriam!*

Die **Priester**, die den 42. **Kursus** 1915/16 absolvierten — die **Laien** stehen bereits alle unter den Fahnen — erhielten an folgenden Orten Anstellung:

H. H. **Orzech** Adalbert als Domkapellmeister in **Tarnow** (Galizien)
H. H. **Kottermaier** Johann als Chordirektor und Organist in **Freising**
H. H. **Krön** Alois als Präfekt der Dompräbende **Regensburg**
H. H. **Kühberger** Joh. B. als Musikpräfekt in St. Max, **Passau**
H. H. **Weitzel** Emil zur Verwesung als Domorganist in **Freiburg** (Breisgau) — (dessen Bruder H. H. Domorganist **Weitzel Wilhelm** besucht gegenwärtig den 43. Kursus unserer Schule).

Herr **Grzondziel** Alois (40. Kursus 1913/14) wurde als Invalide aus dem Felde entlassen und erhielt Anstellung als 2. Chorregent und Organist in **Königshütte** (O.-S.).

Herr **Sauer** Franz (40. Kursus 1913/14), Domorganist und Lehrer am **Mozarteum** in **Salzburg**, erhielt das Definitivum.

Digitized by Google

Zum St. Cäcilienfeste

Eine Predigtbetrachtung in der Dominikanerkirche zu Regensburg von Dr. W. Scherer

Während draußen im Ost und West die ehernen Geschütze donnern und der eiserne Wall unserer Truppen den Feinden unerschütterlichen Halt gebietet, dürfen wir zu Hause uns ruhig des Lebens erfreuen und unseren Berufspflichten nachgehen. Da muß sich unser Dank gegen Gott wie gegen unsere tapferen Heere heute am Feste der heiligen Cäcilia vereinigen mit den weihevollen Klängen unserer Kirche und hinauf zum Himmel steigen als Gebet um baldigen Frieden und zwischen die Kämpfenden sich stellen als Mahnruf zur Versöhnung in dem einen großen Gedanken des ewigen, des einen Notwendigen. Darum wollen wir versuchen ein wenig in den Geist der kirchlichen Musik einzudringen, indem wir uns ihre Geschichte und innere Bedeutung kurz vor Augen stellen.

Seit der ältesten Geschichte der Menschheit war die Musik in den Dienst der Religion gestellt. Moses stimmte nach dem Durchzug durch das Rote Meer den Jubelhymnus an: Singen will ich Jehovah, denn hocherhaben ist er, Pferde und Wagen hat er gestürzt ins Meer (Ex 15, 1). Ein gewaltiger Chor von Tausenden von Sängern und Spielern der Instrumente verherrlichte den Gottesdienst im Tempel der Juden nach der Weise Davids. Der Heiland selbst ließ sich am Palmsonntag mit Jubelliedern der Knaben in das Gotteshaus geleiten und gab den darüber erbosten Pharisäern zur Antwort: „Wenn diese schweigen, werden selbst die Steine reden" (Lk 19, 40). Unter dem Hallelgesang setzte er das erhabene Opfer des Neuen Bundes ein, und singend begab er sich mit seinen Jüngern zum Ölberg, um hier sein bitteres Leiden zu beginnen (Mt 26, 30; Mk 14, 26). Der heilige Paulus mahnte die ersten Christen zum religiösen Liede: „Singet und jubelt dem Herrn in eueren Herzen" (Eph 5, 19). Der heilige Jakobus preist den Gesang als Sorgenbrecher: „Ist jemand traurig unter euch, so bete er, ist er guten Mutes, so singe er Psalmen" (Jak 5, 13).

Der Heide Plinius weiß von den ersten Christen kein anderes „Verbrechen" an den Kaiser Trajan zu berichten, als daß sie „am frühesten Morgen zusammenkommen und Christus lobsingen als ihrem Gotte". Singend erwarteten die heiligen Martyrer im römischen Kolosseum den Tod. Es ist bezeichnend für diese Zeit, daß gerade die Martyrin Cäcilia als Schutzpatronin der Kirchenmusik gefeiert und daß ihr die Erfindung der Königin unter allen Instrumenten, der Orgel, zugeschrieben wird. In der Tat, wenn man das Glück hat, hinabzusteigen zu dem Ort, wo ihr Leichnam unverwest ruht, da ist es, als umwehten einen die Gesänge der christlichen Jahrhunderte und höben das Herz zum Himmel empor. Wir brauchen aber nicht so weit zu gehen. Denn so oft wir in unseren Kirchen den altehrwürdigen Choral erschallen hören, der seit Ambrosius und Gregor dem Großem zum *„cantus firmus"* geordnet ward, vereinigt sich unser Gemüt mit jener Zeit der Glaubenskraft und Gottesliebe und wir fühlen die Macht des Wortes: „Die Pforten der Hölle werden sie nicht überwältigen" (Mt 16, 18).

Und was sollen wir sagen von den unsterblichen Meistern der Musik vom Mittelalter bis in unsere Zeit. Nur eines will ich euch hier verkünden. Seht die Pfeiler und Gewölbe dieses herrlichen Gotteshauses, den wunderbaren Einklang seiner architektonischen Formen, das Bild der kirchlichen Glaubenswissenschaft, die hier seit den Tagen des seligen Albertus Magnus gepflegt und weitergebildet wurde. Was aber der hochragende Bau und was die Gottesweisheit uns einmütig predigt, das ließ der zweite Nachfolger des seligen Albertus Magnus, Bischof Heinrich von Rotteneck in Regensburg, mit der tönenden Kunst verschmelzen. Er ließ Sangesmeister aus Mailand hieher kommen,

Digitized by Google

um die ambrosianische Choralweise hieherzupflanzen und den Grund zu jener Pflege des Kirchengesangs zu legen, welche die Studenten der Domkirche, wie zur Alten Kapelle und an der St. Emmeramskirche so rühmlich bis in unsere Zeit als ihre Ehrenschuld betrachtet haben gegen Gott, gegen die Überlieferung der Vergangenheit, wie gegen die gläubigen Christen der Gegenwart. Und wir wünschen und beten, daß es auch in der Zukunft stets so bleiben möge zur Verherrlichung des Gottesdienstes, wie zur Erbauung derjenigen, die hier ihre Herzen zu Gott erheben.

Damit haben wir bereits einen Gedanken berührt, der uns die innere Bedeutung der Kirchenmusik ans Licht rückt. Dieselbe ist ihr zunächst gemeinsam mit jeder anderen guten Musik. Denkt nur an unsere unvergeßlichen Kriegsfreiwilligen, die vor nun zwei Jahren in die blutigen Schlachten bei Ypern zogen, während sie sangen: „Deutschland, Deutschland, über alles". Dieses Lied hat in ihnen die Erinnerung und Liebe zur Heimat warm gehalten, hat ihre Kraft, ihr Gefühl für Zusammengehörigkeit und Auktorität gestärkt, hat sie zum höchsten Opfer begeistert, das sie mit dem Tode besiegelten nach dem Worte auf einem Massengrab: *Meliorem patriam appetierunt* (Ein noch besseres Vaterland haben sie erstrebt). Um wieviel mehr muß solche Wirkung der kirchlichen Musik eigen sein. Der heilige Chrysostomus schreibt: „Nichts vermag der Seele einen solchen Aufschwung zu geben als der gemeinschaftliche Gesang heiliger Lieder." Der Völkerapostel aber faßt die Aufgabe der Kirchenmusik im Briefe an die Kolosser zusammen mit den Worten: „Lehret und mahnet einander in Psalmen, Hymnen und geistlichen Gesängen, in Dankbarkeit Gott singend in eueren Herzen" (Kol 3, 16). Eine Lehrerin der Wahrheit ist die Musik. Wenn schon das gesprochene Wort mehr Eindruck auf uns macht als das gelesene, so muß uns das gesungene mit der Kraft erhabener Schönheit ergreifen und in unser Herz eindringen. Es läßt uns stets den Geist der Einheit und Auktorität, der in der Kirche waltet, als notwendig und fruchtbar erscheinen. Denn wie der kleinste Gesangschor nichts zustande bringt ohne diesen Geist des Zusammenwirkens sowie der Unterordnung unter die Regeln der Kunst und den Willen des Dirigenten, so kommt uns diese Notwendigkeit noch mehr zum Bewußtsein für die Religion des Weltheilandes, die alle Völker umfassen, alle Geister und Herzen einigen soll. Wie ferner der Gesang in seiner Schönheit uns über die Erde erhebt, so bringt er uns gleichsam einen Gruß aus der ewigen Heimat, wo die Gefilde höchster Schönheit erglänzen, wo Töne von wunderbarem Klange erschallen, die noch kein Ohr vernommen, die in keines Menschen Herz gedrungen. Aus dem Irrsal der Zeit, aus dem völkerzerfleischenden Morden, aus dem kalten Hohn des Krieges auf die menschliche Kultur fühlen wir hier ein Trostwort in unsere Seele fallen: „Für dich, o Gott hast du uns geschaffen, darum ist unruhig unser Herz, bis es ruhet in dir."

Von dem sittlichen (mahnenden) Wert der Kirchenmusik soll uns ein Wort erzählen, das hier vor allem in Regensburg in Erinnerung bleiben soll, das Wort, mit welchem einst vor mehr als 300 Jahren Orlando di Lasso ein Werk dem kunstsinnigen Abt von St. Emmeram, Erasmus II. Mayerhofer, gewidmet hat. Von jeher, so schreibt er da, habe ich die Meinung gehabt, daß die Kunst der Stimmen und Instrumente die Sitten bilde, den Zorn beschwichtige, die übermütigen Geister mildere, daß sie alle Herzen zu Gottes Ehre und zum Gottesdienste mächtig entflamme. St. Augustinus faßt diese Wirkungen zusammen mit den Worten seiner Bekenntnisse: Wie rührten mich, o Herr, die lieblich tönenden Lieder deiner klangreichen Kirche! Jene Stimmen . . . erweichten mein Herz zur Aufnahme deiner Wahrheiten, es entzündete sich durch sie ein Gefühl der Andacht, es schmolz die Eisrinde, die mein Herz umgab, ich weinte wie ein Kind, Tränen der Freude und der Reue, schluchzend: „O mein Gott, o ewig unerschaffene Schönheit, wie lange habe ich dich gesucht." Und als Augustinus dann wirklich die Taufe empfing, soll der heilige Ambrosius jenen gewaltigen Hymnus verfaßt haben, der heute noch als *Te Deum* alle Herzen ergreift, von dem wir wünschen, daß er bald den glühenden Dank des Vaterlandes gegen den Herrscher der Heerscharen, den höchsten Lenker der Schlachten im Siegesjubel ausklingen möge.

Digitized by Google

Über diesen Erwägungen vergessen wir aber nicht, daß zu solchen Wirkungen der Musik wie zu allem übernatürlichen Werk noch zwei Dinge erforderlich sind, die Gnade und unsere Mitwirkung. Die Gnade tritt an uns alle heran in dieser Stätte des Opfers und Gebetes. Wir müssen uns aber für ihre Wirkungen empfänglich machen negativ und positiv. Negativ vor allem gemäß jenem Schriftwort: Ein sinnlicher Mensch erfaßt nicht, was Gottes ist (1 Kor 2, 44). Wie sollen wir empfänglich sein für die Weihe himmlischer Lieder, wenn wir außerhalb der Kirche schlüpfrige oder zweideutige Gesänge, wie sie in der Kriegszeit so leicht an uns herandringen, nachsingen wollten! Positiv aber sollen wir das Wort der Heiligen Schrift befolgen: Ich will mit dem Geiste beten, aber ich will auch mit dem Verstande beten. Ich will mit dem Geiste singen, ich will aber auch mit dem Verstande singen (1 Kor 14, 15), d. h. unser Singen soll ein Gebet sein, das so aus dem Herzen (Geiste) kommt, daß es auch von andern mit Verständnis aufgenommen werden kann. Wir sollen den Glauben erwecken an die Geheimnisse, die wir im Liede aussprechen, wir sollen mit Dankbarkeit im Herzen Gott lobsingen. Wir sollen aber auch so verständnisvoll den Anordnungen des Dirigenten folgen, richtig betonen und gut den Text aussprechen, daß andere denselben verstehen und sich erbauen können. Wir sollen insbesondere auch beim gemeinsamen Gesange bedenken, daß wir dadurch gemeinsam Gott verehren und jeder von uns dazu beitragen kann, den Gottesdienst zu heben, je eifriger er sich daran beteiligt und je mehr er sich bemüht die Vorschriften in Takt und Aussprache einzuhalten. Es wäre der Mühe wert, wenn wir einmal darüber ernstlich unser Gewissen fragen würden.

Wenn aber so die Kirchenmusik getrieben wird, dann wird gewiß erreicht, was das *Motu proprio* Pius' X. verlangt, nämlich die Liturgie selbst, die Ehre Gottes, die Heiligung und Erbauung der Gläubigen wird befördert, die Würde und der Glanz der Zeremonien gehoben, der liturgische Text dem Verständnis des Volkes näher gebracht und wir alle werden zur Andacht angeregt, um die Gnadenfrüchte der hochheiligen Geheimnisse zu sammeln. Dann werden uns einmal nicht jene Klänge schrecken, die die Menschen am Tage des Gerichtes zur ewigen Verantwortung rufen werden; dann können wir hoffen, einst einstimmen zu dürfen in jenes Lied, das nur die Reinen singen, die dem Lamme folgen, wohin immer es geht (Offb 14, 4. 5), „die erkauft sind als Erstlinge Gott und dem Lamme, in deren Munde kein Trug gefunden ward; denn sie sind ohne Makel vor dem Throne Gottes!" Amen.

Antiphona „Repleatur os meum"

℣. Laudabo Dominum in vita mea,
℟. Psallam Deo meo quandium fuero.

Oremus

Suscipe, quaesumus Domine, sacrificium labiorum nostrorum: et intercedentibus sanctis tuis **Gregorio** atque **Caecilia,** tua nobis pietate concede, ut quam offerimus laudem peregrinantes in terris, hanc tibi perpetuo concinere mereamur in coelis. Per Christum Dominum Nostrum. ℟. Amen.

Digitized by Google

Besprechungen

I. Deutsche Kompositionen

(Singmessen, Sakraments-, Herz-Jesu-, Marienlieder usw. in verschiedener Besetzung)

Mathias, Dr. F. X. Op. 34. Meß-Kantate „O unbesiegter Gottesheld St. Michael" für Solo-, Chor- und Volksgesang mit Orgelbegleitung. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 2 ℳ 50 ₰, vier Chorstimmen à 20 ₰, Volksstimme mit Textbuch einzeln 6 ₰, 100 St. 5 ℳ.

Faist, Dr. A. Op. 32. Deutsche Singmesse für vierstimmigen gemischten Chor mit oder ohne Orgel. **Graz, Styria.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 50 ₰.

Cohen, C. Op. 22. Fünfzig Kirchenlieder im Volkston für vierstimmigen Männerchor. **Köln, Bachem.** Partitur 1 ℳ, in Partien billiger.

Kagerer, Ch. L. Op. 10. Kommunionlied für Sopran-Solo, gemischter Chor und Orgel. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Partitur 80 ₰, Solostimme 20 ₰, Chorstimmen à 15 ₰.

Günthner, Fr. Des Kriegers Sakramentslied für vierstimmigen Männerchor. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 40 ₰, Stimmen 30 ₰, bei Einzelbezug 8 ₰.

— — Kriegsgebet für einstimmigen Chor mit Orgel. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 25 ₰, Stimmen à 4 ₰, 100 Stück 3 ℳ.

Welcker, M. Op. 81. Zwei Kommunionlieder für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Singstimmen à 30 ₰.

— — Op. 73. Sechs deutsche religiöse Gesänge für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel oder Harmonium. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Partitur 2 ℳ, drei Singstimmen à 40 ₰.

Wiemer, S. Op. 5. Drei Herz-Jesulieder für zweistimmigen Frauen- oder Kinderchor mit Orgel oder Harmonium. **Trier, Bantus-Verlag.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Johner, P. Dom. Acht neue Marienlieder für einstimmigen Chor mit Orgel. **Beuron, Kirchenmusikalische Gesellschaft.** Partitur 65 ₰, Stimmen 25 ₰.

Engelhart, F. X. Op. 55. Königin des Friedens. Fünf Marienlieder und „O Kindlein bet!" (Kriegslied) für drei bis vier Oberstimmen mit Orgel. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 40 ₰. Daraus einzeln:

— — Königin des Friedens für Unisonochor mit farbigem Titelbild. **Regensburg, Fr. Pustet.** Stimmen 8 ₰, 100 Stück 7 ℳ 50 ₰.

Schreiber, M. Aveläuten, fünf Marienlieder für vierstimmigen gemischten Chor. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Eder, P. S. Op. 52. „Maria!" Lied für vierstimmigen gemischten Chor. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 20 ₰ (Einzelstimmen sind nicht erschienen).

— — Op. 45a. „Kreuzlied" für einstimmigen Chor mit Orgel. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 25 ₰, Stimmen à 4 ₰, 100 Stück 3 ℳ.

Hoppe, K. „Mariengrüße". Fünf Lieder für vierstimmigen gemischten Chor. **Beuthen O. S.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 25 ₰.

Die „deutsche Singmesse" oder besser gesagt das deutsche Kirchenlied spielt in unserer kirchenmusikalischen Gegenwart eine große Rolle; schon die nunmehr vollzogene Aufstellung eines Kanons von Einheitsliedern hat die weitesten Kreise mit Interesse für das deutsche Kirchenlied erfüllt. Und es ist gut so. Denn so sehr sich der deutsche Volksgesang in manchen Diözesen stets einer vorbildlichen Pflege erfreute, ebensosehr wurde er in anderen fast vollständig vernachlässigt und dem Volk ein Moment der kirchenmusikalischen Erbauung und Begeisterung entzogen, auf das es ein heiliges Recht hat. Ich habe schon wiederholt auf diesen Punkt hingewiesen (vgl. z. B. *Musica Sacra* 47. Jahrg. 1914 S. 224: Volksgesang und Kriegsandachten) und brauche Bekanntes hier nicht zu wiederholen, aber eine Befürchtung möchte ich aussprechen, die bei jeder auf Verbesserungen abzielenden Bewegung mehr oder minder stark in Erscheinung tritt, die Gefahr nämlich, daß man von einem Extrem in das andere fällt. Hat man bisher vielfach das Volk durch Polyphonie fast übersättigt und erdrückt, so wird nun als Radikalmittel das „deutsche Hochamt" proponiert. Es liegt auf der Hand, daß eine so prinzipielle Sache sich nicht im Rahmen eines Referates besprechen läßt, darum wird derselben bei gegebener Gelegenheit ein eigener Aufsatz gewidmet werden müssen, zumal in kirchenmusikalischen Blättern darüber oft Ansichten geäußert werden, die geradezu einem kirchenmusikalischen Anarchismus huldigen. — Dr. Mathias stellt mit seiner ‚Meß-Kantate' einen neuen Typus für die musikalische Ausstattung der Stillmesse auf. Im Vorwort betont er, daß der Kantate wegen der „Einheitlichkeit des Themenmaterials und der festen Geschlossenheit des gesamten Aufbaues eine durchaus selbständige Bedeutung zukommt", ihre Aufführung in jeder Stillmesse begründet er mit dem Satze: „Wie die Anrufung des heiligen Erzengels Michael ohnehin in jeder Messe erfolgt, so kann diese Kantate auch bei jeder Stillmesse gesungen werden." Das Opus zerfällt in vier Teile; Soli, vierstimmig gemischter Chor und einstimmiger Volksgesang mit Orgel wechseln im Vortrag des Textes. Die Solostimmen sind nicht hoch gehalten, so daß die mit Tenor überschriebene Partie mit guter Wirkung von einem Bariton und der Solo-Sopran von einem Mezzo-

Digitized by Google

Sopran gesungen werden kann. Die Chöre in homophoner Satzweise bereiten keinerlei Schwierigkeit, wohl aber wird ein tüchtiger Organist erfordert, besonders für den Schlußsatz des Orgelpartes (der durchwegs auf drei Systeme notiert ist). Dem Komponisten schwebten für die Aufführung namentlich Akademische Gottesdienste, Messen mit Generalkommunion für Kongregationen, Vereine und Schule vor, um dem Werke, das dem Aufbau nach an die Kantaten Bachs erinnert, einen äußerlich imposanten Erfolg zu sichern. — Dr. A. Faist ediert eine vierstimmige „deutsche Singmesse" im einfachen und leichten, homophonen Stil, bei der man wie eben bei allen derartigen Kompositionen „für das Volk" viel Süßigkeit in Melodie und Harmonie in Kauf nehmen muß. Hoffentlich wird daraus nicht ein „deutsches Hochamt"; in der Stillmesse vorgetragen, vermag sie andächtig zu wirken und Unbrauchbares und Unwürdiges zu verdrängen. Notwendiger als deutsche Singmessen für gemischten Chor sind in der jetzigen Kriegszeit solche für Männerchor oder überhaupt deutsche Kirchenlieder in leichter Bearbeitung für Männerstimmen. Da hat soeben Mons. Cohen, der reichverdiente kirchenmusikalische Organisator der Erzdiözese Köln, mit glücklicher Hand gleich eine Sammlung von 50 Kirchenliedern teils harmonisiert, teils selbst komponiert und bietet sie nun unseren wackeren Soldatenchören im Feld und in der Heimat dar. Es ist in der Tat ein reicher Schatz, aus dem fast für alle Zeiten und Gelegenheiten Passendes geschöpft werden kann, und die Gabe ist um so wertvoller, als der Herausgeber darauf bedacht war, sie in einfacher, aber edler und gehaltvoller Form zu geben. „Goldene Früchte in silberner Schale" könnte man diese uns so bekannten deutschen Kirchenlieder nennen, die schon unsere Väter begeisterten und nun auch unseren Helden draußen neuen Mut und neue Kraft in die Seele senken mögen; aber nicht nur jetzt zur Kriegszeit, auch im Frieden und in der Heimat mögen sie bei allen Männerchören, in Seminaren und Vereinen usw. fleißige Verwendung finden. Zu diesem Zwecke sollte allerdings der Verlag m. Er. einen noch niedrigeren Preis für die Partitur angesetzt haben, da ja keine Stimmen erschienen sind.

Kagerers Kommunionlied ist eine ebenso zarte, wie musikalisch-wertvolle Nummer, die den Text aus dem *„Laudate":* „Nieder sank der Abend leise" vertont. Wie sehr es notwendig ist, daß jeder Komponist die Dichtung genau durchdenkt, ja durchbetet, bevor er ihr künstlerisches Leben gibt, zeigt uns z. B. eine kurze Stelle in diesem Lied. Der Text hat an dieser Stelle epischen Charakter und erzählt die Einsetzung des heiligsten Altarssakramentes; er heißt: „saß der Herr beim Ostermahl" und in der 2. Strophe „setzt er sich als Denkmal ein". Kagerer hat nun gerade bei diesen paar Worten eine musikalische Steigerung angebracht; der Solo-Sopran singt zweimal nacheinander mit der vom Komponisten eigens angegebenen Bezeichnung *„string."* „saß der Herr, saß der Herr" und „setzt er sich, setzt er sich", eine Vertonung, die jeder Kritiker, der auf eine homogene, feinabgewogene, ästhetische Wirkung sieht, als verfehlt verwerfen wird. Es ist das scheinbar eine Kleinigkeit, die man bei einem Duodez-Komponisten, aber keineswegs bei einem künstlerisch geschulten Autor passieren lassen kann. — Franz Günthner, ein ehemaliger Regensburger „Domspatz", hat sich als Feldgeistlicher auf den Schlachtfeldern das „Eiserne Kreuz" verdient; im Kanonendonner gedichtet und vertont, wird des „Kriegers Sakramentslied" in seiner schlichten Weise bei unseren Helden draußen sicher den rechten Resonanzboden finden, ebenso wie sein melodiöses und wirkungsvolles „Kriegsgebet" in der Heimat. — Welckers „Kommunionlieder" und „sechs deutsche religiöse Gesänge" (Im Namen Jesu Christi; In dein Herz und deine Hände; Herz-Jesu-Gebet; Zur Rosenkranzkönigin; Jesus, Maria, Joseph; Zur heiligen Elisabeth) sind in eine schlichte, homophone Form gegossen und vermeiden erfreulicherweise im allgemeinen jene Überfülle von harmonischer Sentimentalität, die wir an früheren Vertonungen des Komponisten verurteilen mußten. — Die drei Herz-Jesulieder von Wiemer klingen gut, werden aber wegen des hohen Preises der Partitur (6 Seiten 8° 2 ℳ) wohl wenig Absatz finden. Man vergleiche dazu „Acht neue Marienlieder" von P. Johner, die mit ihren 10 Partiturseiten nur 65 ₰ kosten. Auch aus diesen schlichten Vertonungen mit ihrem Edelgehalt merkt man den Kenner und Meister des Chorals heraus, und selbst wenn er bei einigen Nummern einen gewagteren Rhythmus anschlägt oder die melodische Linie für das Volkslied etwas schwieriger gestaltet, folgt man ihm gern, mit Ausnahme vielleicht der — Landorganisten bei den Nummern mit 6b in der Partitur (die Stimmen notieren mit Recht einen halben Ton tiefer). — Die Lieder der neuesten Sammlung von Engelhart Op. 55 tragen ganz das Gepräge der Engelhartschen Satzweise, die dem Regensburger Domkapellmeister überall offene Türen finden läßt und ihn besonders in Klöstern und Instituten dem „volkstümlichen" Haller beigesellt. Für Unisono-Chor einzeln erschienen ist daraus das Lied „Königin des Friedens"; der zweite Teil desselben, besonders dort, wo das trochäische Versmaß in das jambische umschlägt, läßt natürlich seinen Ursprung und seine Gliederung als Sologesang erkennen. Die Außenseite des Liedes trägt das bekannte, liebliche Bild „Königin des Friedens" von Fr. Schmalzl in Mehrfarbendruck. — Engelharts Schüler und ehemaliger Präfekt, Maximilian Schreiber hat seinem Meister schon manches abgelauscht, wie seine fünf Marienlieder „Ave-Läuten" zeigen; sie bemühen sich in einfacher, melodischer Linie, mit vorangehendem ein- oder zweistimmigen Sologesang und etwas reicher bewegtem Chorgesang, dem Text einen innigen Ausdruck zu geben. Auch dieses Opus 1 wird zur Verehrung der Mutter Gottes seinen Teil beitragen. — Die Sammlung „Mariengrüße" von K. Hoppe, zu der Cichy, Engelhart, B. Stein, Wiltberger und der Herausgeber beigesteuert haben, ist für gemischte Chöre gut brauchbar und auch billig; P. Victor Eder's schönes Marienlied ist eine Gelegenheitskomposition zum 25. Priesterjubiläum, sein andächtiges „Kreuzlied" eine fromme Gabe für die Fastenzeit.

Digitized by Google

II. Orgelbegleitungen

Aus dem Verlag von **Fr. Pustet, Regensburg:**

Mathias, Dr. F. X. *I. Vesperale Romanum.* Preis ungeb. 4 ℳ 80 ₰, geb. 6 ℳ 80 ₰.
— — *II. Organum Comitans ad Vesperale Romanum,* ungeb. 12 ℳ, geb. 16 ℳ.
— — *III. Organum Comitans ad Proprium Sanctorum Gradualis Romani,* ungeb. 11 ℳ, geb. 15 ℳ.
— — Orgelbegleitung zu den Einheitsliedern der deutschen Diözesan-Gesangbücher. 1 ℳ 20 ₰.

Den Freunden moderner Notation bietet Dr. Mathias nunmehr als Seitenstück zu seinem *Graduale* das *Vesperale* dar: es ist ein recht handliches Buch mit deutlichen Typen, übersichtlicher Anordnung und vornehmer Ausstattung. Die notwendige Ergänzung hiezu bildet die Orgelbegleitung, ein prächtiger Band mit über 400 Seiten. Diese Orgelbegleitung stimmt genau mit dem Vesperbuch überein und enthält alles Notwendige vom Anfang bis zum Schluß des Kirchenjahres in jener schönen und stilgerechten Begleitung, wie wir sie bei dem ehemaligen Straßburger Domorganisten von seinen anderen Ausgaben her bereits kennen. Damit wäre des Verfassers Aufgabe eigentlich gelöst gewesen; aber er bietet noch mehr und zwar geradezu kostbares Material, das der Organist, der auf künstlerische und stilistische Einheit sieht, recht hoch schätzen wird und vor allem notwendig brauchen kann. Dieses Material ist im Anhang, in den *Toni Communes* von S. 1*—39* niedergelegt und zwar: je ein längeres, zum Teil feierliches Vorspiel zum *Deus in adjutorium* in den Lagen *C, H, B, A, As, G, F,* dazu je ein 4—8taktiges Vorspiel bezw. eine Modulation zu den acht *Toni* oder zum Hymnus und zwar für jede der obigen Lagen neue Modulationen, so daß das im ganzen 64 Nummern gibt; sodann ist für jeden einzelnen der acht Psalmtöne eine mehrfache — bis zehnfache (!) — Begleitungsweise ausgesetzt, ebenso in — meist zweifacher — Transposition die verschiedenen Versikel, *Benedicamus Domino* usw. Damit sind alle nur denkbaren Möglichkeiten und Wünsche eines Organisten für die Vesper erfüllt. In einem Punkt allerdings stimme ich mit Dr. Mathias weder in seinem *Graduale* noch in seinem *Vesperale* überein, und das ist die Transposition; doch würden prinzipielle Erörterungen hier zu weit führen. Während der Herausgeber im Vesperbuch z. B. den VIII. Ton meist in der Lage läßt, aber auch um einen Ton tiefer transponiert (vgl. z. B. S. 84, 130, 147, 148, 162 usw.), ebenso den V. Ton, führt er in seiner Orgelbegleitung in anerkennenswerter Weise eine konsequente Transposition durch und zwar bringt er alle Psalmen auf die Tonlage b. Das ist wohl die wünschenswerteste und zweckentsprechendste Rezitationshöhe für diejenigen Kreise, für welche das Orgelbuch bestimmt ist. Klosterkirchen mit täglichen Vespern werden ja an Werktagen einen tieferen Rezitationston wählen und Domkirchen mit Einlage von vier- bis sechsstimmigen Falsibordoni an Festtagen zuweilen eine höhere Rezitante nötig haben, aber das sind Ausnahmen und um ihretwillen wird man nicht eine der Gesamtheit entsprechende Praxis opfern, wenn ein solches Opfer überhaupt gefordert würde, da ja die routinierten Organisten der Kloster- und Domkirchen überhaupt wohl keiner ausgesetzten Orgelbegleitung bedürfen. Für unsere Durchschnittsorganisten hat eine Transposition nach b allerdings den Nachteil, daß ein großer Teil der Psalmen und Antiphonen 5 b als Vorzeichnung erhält. Daß das Werk auch zu der Originalausgabe des *Vesperale Romanum* und den Weinmannschen Vesperausgaben der Firma Pustet, sowie auch der anderen Verlage Schwann und Styria verwendet werden kann, braucht wohl nicht eigens erwähnt zu werden. Überhaupt wird wohl die vortreffliche Mathiassche Orgelbegleitung, die an äußerer und innerer Ausstattung kaum einen Wunsch offen läßt, die Vesperbegleitung der Zukunft werden. — Während die ebengenannte Orgelbegleitung zum *Vesperale* alles in einem Bande vereinigt, was der Organist braucht, umfaßt diejenige zum *Graduale* mehrere Bände, die mit dem vorliegenden zum *Proprium Sanctorum* nunmehr ihren Abschluß erhalten. Es läßt sich nicht leugnen, daß dieses umfangreiche Werk nicht geringe Anschaffungskosten erfordert, aber die Firma Pustet kann durch das Risiko, das sie mit der Herstellung des kostspieligen Werkes übernommen, nunmehr auch als die erste und einzige Firma Deutschlands eine vollständige Orgelbegleitung zum *Graduale Romanum* vorlegen. Auszüge zum *Graduale* für kleinere Kirchen sind ja bereits im gleichen Verlage erschienen, zum Teil in ganz einfacher dreistimmiger Begleitung (vgl. die Orgelbegleitung zum *Graduale Romanum* von P. Ortmann); Auszüge zum *Vesperale* sind unter der Presse und werden nicht mehr lange auf sich warten lassen. — Die Orgelbegleitung zu den Einheitsliedern der deutschen Diözesangesangbücher von Dr. Mathias ist unseres Wissens die erste auf dem Musikalienmarkte und somit eine willkommene Gabe für jene Organisten, die auf eine schöne und zweckentsprechende Begleitung der neuen Einheitslieder Wert legen. — Die Firma Pustet läßt ferner ihren Musikalien- sowie ihren Choralbücher-Katalog in neuer, umgearbeiteter und vermehrter Auflage erscheinen. Während den ersteren zahlreiche neue und gediegene Werke der ein- und mehrstimmigen Kirchenmusik zieren, bringt der letztere eine übersichtliche Zusammenstellung mit Druckproben sämtlicher bisheriger Ausgaben der *Editio Vaticana* in Choral- und moderner Notation, Auszüge, Orgelbegleitungen usw. Dieser Katalog beweist nicht nur das zielbewußte Bestreben der Firma den Intentionen des Hl. Vaters und der römischen Behörde bis in das kleinste gerecht zu werden, sondern weist auch eine so große Zahl von praktischen Choralausgaben auf, daß in Zukunft wohl allen Wünschen und Bedürfnissen unserer Kirchenchöre damit Rechnung getragen sein dürfte. Wir machen auf beide Kataloge, die gratis bezogen werden können, hiemit aufmerksam und empfehlen sie allen Kirchenmusikern auf das wärmste.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Ein Roman von J. Klug.

Das ewige Heimweh.

Ein Roman für Leidträger und Gottsucher. Brosch. Mk. 4.60, geb. Mk. 6.—. In jeder Buchhandlung zu haben.

Ferdinand Schöninghs Verlag in Paderborn.

Harmoniums mit wundervollem Orgelton von **49 Mark** an.
Illustrierte Pracht-Kataloge gratis.
Aloys Maier, Päpstl. Hoflief., Fulda.
Orgelharmoniums für Kinder, Kapellen, Schulen.
Klavierharmonium: überraschende Klangwirkungen.
Pianos: besonders billige Haus-Instrumente.

Vereinsabzeichen mit Heiligenbildnissen u. katholischen Emblemen seit mehr als 30 Jahren bestbewährt, erfreuen sich allgemeiner Beliebtheit. Proben franko gegen franko. **Wilhelm Kistermann, Beuel** b. Bonn a. Rh., Siegburgerstrasse 56.

Verlag von **Friedrich Pustet** in **Regensburg,** zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Für die heilige Advents- und Weihnachtszeit.

Dirschke, F., **Die wechselnden Gesänge zum Hochamte an den Sonntagen der Advents- und Fastenzeit** für schwache Kirchenchöre eingerichtet und herausgegeben. Mit Approbation des Hochw. Herrn Fürstbischofs von Breslau. Kl. 8°. IV und 40 S. (C. V. K. 1537.) Kartoniert 50 ₰.

Haller, Mich., (Op. 98). **In Nativitate Domini.** V. Motetta ad III voces æquales. (C. V. K. Nr. 3689 a.) Part. 1 ℳ 70 ₰. 3 Stimmen à 20 ₰.

Mayer J. G., **Die Vesperpsalmen** und **Magnificat** auf das **Weihnachts-**, Oster-, Pfingst-, Fronleichnams- und Mariä-Himmelfahrts-Fest. Einstimmiger Choral und Falsibordoni für 4 Männerstimmen. 2. Aufl. (C. V. K. Nr. 761.) Partitur 1 ℳ 40 ₰, Stimmen 1 ℳ 60 ₰.

Mitterer, Ign., **VIII Responsoria** post Lectiones trium Nocturnorum in festo Nativitatis Domini, ad 4 voces inæquales cum organo. (C. V. K. Nr. 537.) Part. 1 ℳ 50 ₰. St. 80 ₰.

Molitor, J. B., (Op. 14). **Missa „Rorate cœli"** ad 1 voc., com. Organo. Zweite Auflage. (C. V. K. Nr. 239.) Part. 1 ℳ. St. 20 ₰.

Offertorien, zweistimmige, mit obligater Orgelbegleitung. Band I. Heft 2. **Die Offertorien der Heiligenfeste vom Advent bis zur österlichen Zeit.** 18 Original-Kompositionen. (C. V. K. Nr. 1534.) Partitur 1 ℳ. 2 Stimmenhefte à 30 ₰.

Offertorien, zweistimmige. Band II. Heft 1. Die Offertorien des Proprium de Tempore für 2 Singstimmen mit obligater Orgelbegleitung bezw. 4 gemischte Stimmen. **Vom 1. Adventsonntage bis Sexagesima incl.** 19 Original-Kompositionen. Part. 1 ℳ. St. à 30 ₰.

Offertorien, zweistimmige. Band II. Heft 2. Die Offertorien des Proprium de Tempore für 2 Singstimmen mit obligater Orgelbegleitung bezw. 4 gem. Stimmen. **Vom Sonntag Quinquagesima bis zum 2. Sonntag nach Ostern incl.** 20 Original-Kompositionen. Part. 1 ℳ. Stimmen à 30 ₰.

Schildknecht, Jos., (Op. 22). **Missa (sine Gloria) in Dominicis Adventus et Quadragesimae** cum duobus Offertoriis, 4 voc. inæqu. cantanda. Messe (ohne Gloria) für die Advents- und Fastensonntage mit Offertorium „Ave Maria" für die Advents- und „Meditabor" für die Fastensonntage für 4stimmigen gem. Chor. (C. V. K. Nr. 1657.) Partitur 1 ℳ. 4 Stimmen à 20 ₰.

Witt, Dr. Fr. X., (Op. 34). **Gradualien für das ganze Jahr.** Erstes Heft. Nr. 1—10: Gradualia in Dominicis Adventus et Quadragesimae: die sämtlichen Gradualien für die Sonntage im Advent und in der Fasten. Für 4st. gem. Chor von L. Hoffmann, J. G. Mettenleiter u. Dr. Fr. X. Witt. (C. V. K. No. 430.) Partitur 40 ₰. 4 Stimmen à 20 ₰.

Digitized by Google

Weihnachts-Musikalien

Brettner, Jos., Jesukindlein, komm zu mir! Das Gebet unserer lieben Kleinen. Ausgabe **A** für gem. Chor (mit Solo u. Duett) u. Orgel- oder Harmoniumbegl. 2. Aufl. Ausgabe **B** für drei Oberstimmen (mit Solo u. Duett) mit Orgel- oder Harmoniumbegl. Jede Ausgabe **20** Pf.

Engelhart, F. X., Die Hirten bei der Krippe. Ausgabe **A** für 2 Soli und 8stimm. gem. Chor mit obligater Orgelbegl. Ausgabe **B** für 2 Soli u. 4stimm. gem. Chor mit obligater Orgelbegleitung. Ausgabe **C** für 2 Soli und 4stimmigen Knaben- und Frauenchor mit obligater Orgelbegleitung. Jede Ausgabe **20** Pf.

Griesbacher, P., Weihnachten. Gedicht von **P. Langer.** Für eine Singstimme mit Klavierbegl. Opus 162. Groß 8°. **40** Pf.

Haan, A., (Op. 2), **Zehn Weihnachtsgesänge** für 3 gleiche Stimmen (mit Texten aus dem Münsterschen Gesangbuch von 1897). Partitur **80** Pf.; 3 Stimmen **90** Pf.

Haller, M., (Op. 70), **Weihnachtsweisen.** 9 Lieder zur heiligen Weihnachtszeit. Für Sopran- und Altstimmen mit Begleitung des Harmoniums, der Orgel oder des Klaviers. 4. Auflage. Partitur **90** Pf.; 2 Stimmen **80** Pf.

Handel-Mazzetti, Enrica v., Acht geistliche Lieder. Für eine Singstimme (einstimmigen Chor) mit Klavier- oder Harmoniumbegleitung in Musik gesetzt von Hans Kases. Opus 2. Klein-4°. **1** Mk. **20** Pf.

Kindsmüller, K., Lied zum Jesukindlein in der Kriegszeit. Für 3 Oberstimmen mit Begleitung. 8°. **20** Pf.

Dasselbe. In Gebetbuchformat. Ohne Begleitung **5** Pf.

Hüttenmeister, Richard, (Op. 2), **Acht deutsche Weihnachtslieder** zum kirchlichen Gebrauch für 4stimmigen gemischten Chor. Preis **50** Pf.
Partiepreis für 10 Exempl. à **40** Pf.
(Einzelstimmen sind nicht erschienen.)

„Stille Nacht, heilige Nacht". Weihnachtslied für 2 gleiche Stimmen **3** Pf.
100 Stück **2** Mk. **40** Pf.
(Stimmen sind nicht erschienen.)

Zum Feste der heiligen Cäcilia!

Die heilige Cäcilia

Jungfrau und Martyrin.

Verfasst von Dr. Peter Anton Kirsch.

Mit zahlreichen Illustrationen.

Gr. 8°. 168 Seiten. In Prachtband 6 Mark.

Dieses durch noble Ausstattung ausgezeichnete Werk verdient in erster Linie die Beachtung bei der Wahl eines Festgeschenkes; es wird als solches jedem Empfänger grosse Freude bereiten.

Weihegesang an die heilige Cäcilia zur weltlichen Feier des Cäcilienfestes. Gedicht von Dr. Jos. Ladner. Für Männerchor mit obligater Klavierbegleitung, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Basso, 1 Flöte, 1 Oboë, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern u. Pauken. Komponiert von H. Oberhoffer. (Op. 33.) Partitur 2 Mk. 40 Pf.
5 Singstimmen (Tenor I/II, Bass I/II à 20 Pf., Bariton-Solo 10 Pf.) 90 Pf.
Instrumentalstimmen 1 Mk. 40 Pf.
Klavierauszug apart 1 Mk. 60 Pf.

Sancta Cäcilia. Gedicht von Heinrich Hüttinger. Hymne für gemischten Chor, Sopran-Solo und Klavierbegleitung. Komponiert von Georg Zoller. (Op. 25.)
Partitur 1 Mk. 30 Pf.
4 Stimmen (à 10 Pf.) 40 Pf.

Die heilige Cäcilia. Cantate nach der Überlieferung der Martyrerlegende für Soli, gemischten Chor (oder 3 gleiche Stimmen) und Klavierbegleitung mit eingefügter dramatischer Handlung oder lebenden Bildern. Dichtung von P. Franz Dahlmann S. J. Komponiert von P. Petrus Sinzig, O. F. M. (Op. 22.) Klavierauszug 6 Mk.
Chor- und Solostimmen à 30 Pf.
Textbuch 30 Pf.

Lied zur heiligen Cäcilia. Aus J. Mohr's Psälterlein. Für 4stimmigen Männerchor. Harm. von P. Piel. Quer-Quart. 10 Pf.

Festgruss bei Cäcilienvereins-Versammlungen. Für vierstimm. Männerchor und Soloquartett. Gedicht von J. B. Tresch. Komponiert von Jos. Hanisch. Partitur 40 Pf.
4 Stimmen (à 10 Pf.) 40 Pf.

Haller Mich. und Mayer Mich., **Sieben Lieder zu Ehren des heiligen Wolfgang.**
4. Auflage. 10 Pf.
Orgelbegleitung hiezu 60 Pf.

Der heutigen Nummer liegt ein Prospekt vom **Verlag der J. J. Lentner'schen Buchhandlung (E. Stahl), München,** bei. Wir bitten, denselben gütigst beachten zu wollen.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

49. JAHRGANG DEZEMBER 1916

MUSICA SACRA

HERAUSGEBER DR. KARL WEINMANN
VERLAG VON FRIEDRICH PUSTET REGENSBURG

Digitized by Google

Inhalt

F. X. Engelhart. Zum 25jährigen Domkapellmeisterjubiläum (mit Bild) von Alois Krön, Regensburg . . . . . S. 177
Palestrina redivivus. W. Weitzel, Regensburg . . . . . S. 183
Chorphotographien. III. Der deutsche Volksgesang von Dr. Ed. Stehle . . . S. 184
Merkpunkte für die einzelnen Zeiten und Feste des Kirchenjahres von E. Schmid, Freising . . . . . S. 188
Besprechungen . . . . . S. 191
Kirchenmusikalische Rundschau . . . . . S. 193
Aus der Redaktionsstube . . . . . S. 194

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

F. X. Engelhart, Op. 51a

Sieben Marienlieder u. ein Weihnachtslied

für Soli, vier- bis achtstimmigen gemischten Chor mit Orgel. Partitur 1.20 Mk., 4 Stimmen à 30 Pf.

Op. 51b

Fünf Marienlieder u. zwei Weihnachtslieder

für Soli, zwei bis vier Oberstimmen mit Orgel (oder Harmonium). Partitur 1.40 Mk., 2 Stimmen à 45 Pf.

P. Gregor Molitor O. S. B.

Hymnus „Te Deum laudamus"

für vierstimmig gemischten Chor mit Begleitung der Orgel. Partitur 2.50 Mk. Stimmen à 20 Pf.

Dr. K. Weinmann

Die Messgesänge des Weihnachtsfestes

Auszug aus dem Gradualbuch (Ed. Vaticana) mit Choralnoten, Violinschlüssel, geeigneten Transpositionen, deutscher Übersetzung der Texte und Rubriken. 12 Seiten in 8°. 20 Pfennig.

Officium et Missa in die Nativitatis D. N. J. Ch.

184 Seiten in Leinwand gebunden 2 Mark.

Enthält den ganzen Weihnachtsritus von A bis Z in Text und Noten: die beiden Vespern, Matutin, Laudes, Horen, sowie die drei Weihnachtsmessen nach der Editio Vaticana. Die Psalmverse sind genau in Noten ausgesetzt, so dass auch in grossen Kommunitäten unbedingte Einheit erzielt werden muss und Priester und Chor für das Weihnachtsoffizium kein anderes Buch mehr benötigen. Wenn die kirchenmusikalischen Zeitschriften diese Ausgabe eine „ideale und vorbildliche" nannten, so trifft das in der Tat zu. Wir können das Buch nur auf das wärmste empfehlen und möchten besonders noch auf die schönen Lektionen der I. Nocturn im sogenannten »cantus ornatus« hinweisen. Dr. S.

Vereinsabzeichen mit Heiligenbildnissen u. katholischen Emblemen seit mehr als 30 Jahren bestbewährt, erfreuen sich allgemeiner Beliebtheit. Proben franko gegen franko. **Wilhelm Kistermann, Beuel** b. Bonn a. Rh., Siegburgerstrasse 56.

Harmoniums mit wundervollem Orgelton von 49 Mark an. Illustrierte Preis-Kataloge gratis.
Aloys Maier, Päpstl. Hoflief., Fulda.
Orgelharmoniums für Kinder, Kapellen, Schulen.
Klavierharmonium: überraschende Klangwirkungen.
Pianos: besonders billige Haus-Instrumente.

Kath. Kirchenmusikalien
liefert fest oder zur Auswahl
Franz Feuchtinger, Katholische Kirchenmusikalienhandlung
in Regensburg (Bay.), Ludwigstr.
Versand nach allen Ländern.
Kataloge überallhin umsonst u. portofrei.

Digitized by Google

MUSICA SACRA

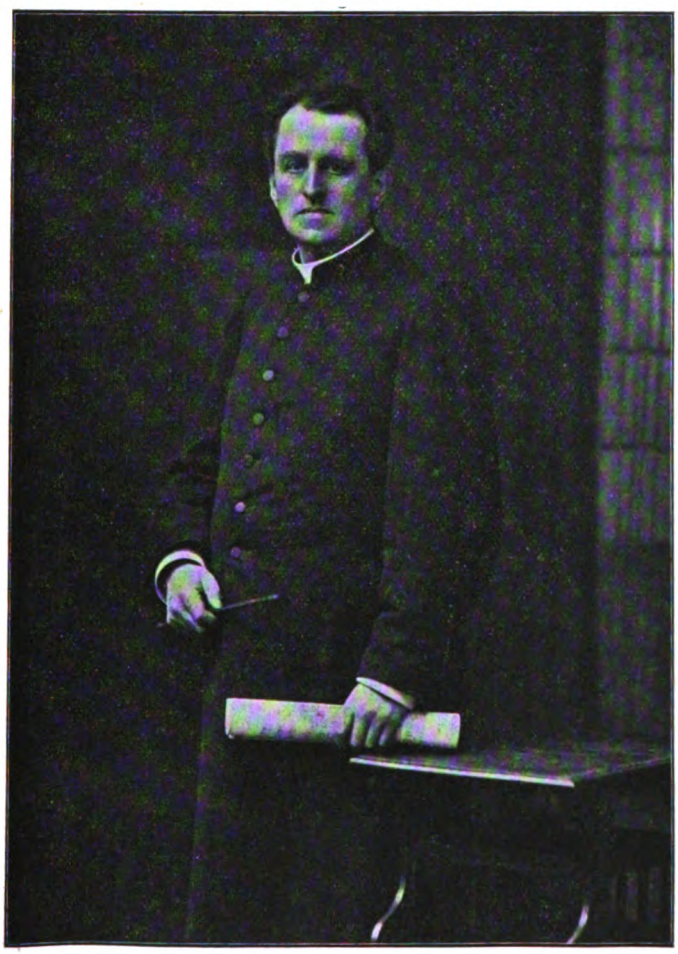
Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

49. Jahrg. ∴ **1916** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

12. Heft
Dezember

1891—1916



F. X. Engelhart
Domkapellmeister

Digitized by Google

F. X. Engelhart

Zum 25jährigen Domkapellmeisterjubiläum

Von Alois Krön, Präfekt der Dompräbende, Regensburg

Am 1. Dezember 1916 werden es 25 Jahre, daß der Dirigentenstab des Regensburger Domchors in den Händen eines Mannes ruht, der von der Vorsehung berufen wurde, den Domchor der alten Bischofsstadt des heiligen Wolfgang auf jener Höhe zu erhalten, auf die ihn die kirchenmusikalische Restauration, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts von Regensburg ihren Ausgang nahm, geführt hat. Wenn die folgenden Ausführungen in kurzen Umrissen auch nur ein kleines Bild von der Größe der Wirksamkeit des Jubilars zu geben vermögen, so werden sie doch, so hoffen wir, an diesem Tage dankbare Erinnerungen an jenen Mann wecken, der so vielen in der kirchenmusikalischen Welt nahesteht; dem Schreiber dieser Zeilen aber, seinem Präfekten, möge es der bescheidene Jubilar zugute halten, wenn nur Liebe und dankbare Verehrung seine Feder geführt haben.

Geistl. Rat Franz Xaver Engelhart, Domkapellmeister und Domvikar in Regensburg, erblickte das Licht der Welt am 4. März 1861 in dem niederbayerischen Markt Geiselhöring. Einer durch und durch musikalischen Familie entsprossen, erhielt er seine musikalische Bildung im Königlichen Studien- und Musikseminar St. Emmeram und St. Paul, als dessen Zögling er das Alte Gymnasium in Regensburg besuchte. Nach Absolvierung desselben trat der junge Student in das Bischöfliche Klerikalseminar in Regensburg ein, um sich auf den heiligen Priesterstand vorzubereiten. Während seiner theologischen Studien nun wurde in dem talentvollen Sänger und Musiker in der kirchenmusikalischen Atmosphäre Regensburgs der Grund zur weiteren kirchenmusikalischen Ausbildung gelegt: noch lebte ja der geniale Franz Xaver Witt und die Männer, die an dem Reformwerk eines Proske, Mettenleiter und Schrems unermüdlich und erfolgreich arbeiteten, F. X. Haberl und Michael Haller, standen in der Blüte ihrer Jahre.

Nachdem Engelhart am 3. Juli 1887 durch die Hand seines Bischofs Ignatius von Senestréy die heilige Priesterweihe erhalten, arbeitete er mit Liebe und Hingebung im Weinberg des Herrn, zunächst als Kooperator in Furth im Wald, dann, seit 23. Mai 1890, als Kurat in der Heil- und Pflegeanstalt Karthaus-Prüll bei Regensburg. Letztere Stelle versah der eifrige Seelsorger bis zum 10. November 1891. Da rief den als tüchtigen Musiker bekannten jungen Priester der Wille seines Oberhirten aus der Seelsorge zurück auf das Gebiet der Kirchenmusik; Engelhart sollte für den damals erkrankten Domkapellmeister Max Rauscher die Leitung des Domchors übernehmen. Die *Missa Brevis* von Palestrina war die erste Aufführung, womit der neue Domkapellmeister am ersten Adventsonntag des Jahres 1891 seine Tätigkeit begann. Damit hatte er der alten Tradition des Regensburger Domchors, der Pflege der altklassischen Polyphonie, den Treueschwur geleistet.

Was den Namen Engelhart weit über die Grenzen unseres engeren Vaterlandes hinaus bekannt gemacht hat, das ist sein angeborenes, ich möchte sagen, einzigartiges Kapellmeistertalent. Nicht jeder Dirigent ist imstande, kirchenmusikalische Werke in mustergültiger Weise aufzuführen, und nicht viele sind es, welche die Schöpfungen eines Palestrina und Orlando so zu interpretieren verstehen wie Meister Engelhart. Bei den Proben wie bei den Aufführungen tritt es klar zutage, daß er ganz und tief eingedrungen ist in den Geist der Komposition, daß er seine eigene, innere

Digitized by Google

musikalische Überzeugung auch auf die Sänger zu übertragen versteht, also über jene Gaben verfügt, die das vornehmste Rüstzeug eines Dirigenten bilden.

Die sichere Beherrschung der Partitur, sie mag vier- oder achtstimmig sein, verleiht unserem Domkapellmeister eine Ruhe, die noch alle bewundert haben, die je unter seiner Leitung sangen. Selbst bei den schwierigsten Situationen, bei den heikelsten Einsätzen bleibt er Herr der Lage, so daß unter seinem Regiment eine Entgleisung zu den Seltenheiten gehört; denn kaum hat so ein kleiner „Domspatz" Miene dazu gemacht, gleich hat er den Sünder beim „Kravattl", d. h. bei seinem Einsatz und die Sache ist — man weiß nicht wie — wieder im Geleise. Mit größter Jugendfrische und Freude tritt der Kapellmeister an die Abhaltung seiner Singstunden und Proben heran, nie fehlt es ihm an ermunternden Worten für seine Sänger; sein Dirigentenstab und sein Blick sind für seine „Domspatzen" eine wohlverständliche Sprache. Zu der Jugendfrische und Agilität gesellt sich noch eine bewundernswerte Geduld. Mit welch unermüdlichem Eifer und mit welcher Ausdauer der Domkapellmeister sein junges Sängervölklein heranbildet, darüber haben viele schon gestaunt, die das altehrwürdige Haus der Dompräbende näher kennen gelernt haben. Es vergeht kaum ein Tag, wo nicht die so notwendigen Tonleiter- und Dreiklangsübungen abgehalten werden. *„Nulla dies sine linea"*, dieser Grundsatz der Alten findet auch bei uns seine Anwendung. Wer abends zwischen 5 und 7 Uhr die Räume der Dompräbende betritt, der findet den Meister, wie er, die Violine in der Hand, oder am Klavier, oder an der Notentafel, seines Amtes waltet und seine kleinen Spatzen in die heilige Kunst einführt. Nicht zufrieden damit, mit seinen ca. 33 Studenten sich Tag für Tag abzumühen, hat Engelhart auch noch eine beträchtliche Zahl von Volksschülern zugelassen, die den Domchor verstärken helfen und in manchen Jahrgängen im Vereine mit den Dompräbendisten schöne Erfolge erzielt haben. Mit der Geduld paart sich eine für alle Dirigenten vorbildliche Energie. Soll eine Komposition zur Aufführung gelangen, dann wird sie durchstudiert und eingeübt nach allen Regeln der Kunst. Selbst bei weniger ausreichendem Stimmenmaterial schreckt der Meister nicht vor der Aufführung der altgewohnten Klassiker zurück. Sind der hohen Tenöre zu wenige, dann müssen teilweise tiefe Altisten einspringen, und diese fügen sich gewöhnlich so sicher und gewandt in ihre Aufgabe, daß nur der Musikkenner die „markierten" Tenöre herausfindet. So konnten im vorigen Kriegsjahre trotz des Mangels genügender Männerstimmen 6- bis 8stimmige Kompositionen alter Meister zur Aufführung gelangen, wobei sich manche darüber wunderten, wie dem Domchor auch in der Kriegszeit noch so „glänzend hohe" Tenöre zur Verfügung stünden. Engelhart ist eben durch und durch Praktiker, dem es nie gebricht an der Anwendung erprobter, althergebrachter Kunstgriffe.

Soll ich noch erwähnen, wie Engelhart sein Kapellmeistertalent auch in den Dienst der Regensburger Kirchenmusikschule gestellt hat, so darf ich nur hinweisen auf das verflossene Jahr, wo Herr Domkapellmeister fast alle Proben des Domchors gemeinsam mit den Herren Eleven in der Kirchenmusikschule abhielt, wie er als Dozent an derselben unermüdlich und unverdrossen die Studierenden einführt in die Gesangsmethode und Direktionskunst, in Theorie und Praxis. Der Domkapellmeister war während seiner 25jährigen Tätigkeit in jeder Weise bemüht, zwischen Domchor und Kirchenmusikschule jene innige Verbindung aufrecht zu erhalten, die zwischen einer Kirchenmusikschule und einem Musterchor bestehen muß, soll eine solche Schule ihren Zweck voll und ganz erreichen. Welch geistigen und künstlerischen Gewinn die Studierenden aus dieser Verbindung ziehen, läßt sich daraus ersehen, daß sie auch selbsttätig im Domchor mitwirken, nicht bloß als Sänger, sondern die besten unter ihnen bei kleineren Verrichtungen

Digitized by Google

zuweilen auch als Dirigenten oder Organisten. Viele derselben, die nunmehr selbst in führenden Stellungen in aller Herren Länder stehen, werden heute dankbar ihres Lehrers gedenken.

Daß der Regensburger Domchor seine ehrwürdige Tradition, die musterhafte Pflege und Aufführung des sog. Palestrina-Stils, die allein seinen Ruf begründete, bewahren muß, braucht an dieser Stelle nicht eigens gesagt zu werden, jeder Jahrgang unserer kirchenmusikalischen Zeitschriften spricht davon eine beredte Sprache. Daß aber gerade F. X. Engelhart diese alte Tradition trotz aller Gegenströmungen bis zum heutigen Tage aufrechterhalten hat, daß er sich als würdiger Schüler seiner Vorgänger Schrems, Haberl, Mitterer erwiesen hat, das muß an dieser Stelle rühmend erwähnt werden. Wer Gelegenheit hat, einen Blick zu werfen in die Tagebücher des Regensburger Domchors in den letzten 25 Jahren, der wird nach kurzem Durchblättern den Beweis dafür finden. Ich habe es versucht, als Nachtrag eine Zusammenstellung jener alten Meister zu geben, die im Domchor unter Engelharts Leitung am meisten aufgeführt worden sind und habe die am öftesten gesungenen Werke der beiden *Principes Musicae*, Palestrina und Orlando, namentlich aufgeführt. Rechnet man noch die vielen Offertorien, Motetten und Falsibordoni dazu, so ergibt sich als Resultat eine gewaltige Summe von Arbeit und Mühe, die von einem Manne geleistet worden ist in einer Zeit, wo gar viele das Verständnis, die Liebe und Begeisterung für die altklassische Polyphonie, den größten künstlerischen Schatz, den die katholische Kirche im Verein mit dem Choral als heiliges Erbe besitzt, verloren haben. Auch die wiederholten Einladungen ins Ausland, nach Italien und Österreich, die an den Domchor ergingen, sprechen eine laute Sprache. (Vgl. z. B. „Der Regensburger Domchor in Prag", *Mus. Sacra* 1910).

Der Dichter von Dreizehnlinden hat einmal gesagt: „Knabenzucht braucht harte Hände". Hätte er vor allem Singknaben im Auge gehabt, er hätte wohl noch hinzugefügt: „Knabenzucht braucht gute Nerven". Unser Jubilar ist nicht bloß Kapellmeister, er ist auch Inspektor der Dompräbende. Hierin liegt vielleicht auch das Geheimnis seiner glänzenden Erfolge am Dirigentenpult. Er hat seine Zöglinge immer um sich, er weiß bei jedem einzelnen Klangfarbe und Umfang seiner Stimme; jeder muß mit der größten Hingabe, mit bestem Fleiß und mit aller Aufmerksamkeit singen; jeder — der kleinste Sopranist bis hinauf zum ältesten — muß dazu beitragen, daß der gute Ruf, den der Regensburger Domchor in der kirchenmusikalischen Welt genießt, ungeschmälert erhalten bleibe. Wehe dem, der Gleichgültigkeit oder Unaufmerksamkeit, Schläfrigkeit oder Mutwillen bei den Proben oder Aufführungen an den Tag legt; er hat es mit einem *„Angelus durus"* zu tun, der in der Hitze des Gefechtes keinen Spaß versteht und manchen schon gezeigt hat, daß der Taktstock nicht bloß zum Dirigieren allein gebraucht werden kann. Ist aber eine Aufführung kirchlichen oder weltlichen Charakters besonders gut gelungen, so wird mit Lob und Anerkennung nicht gegeizt und manch freudige Belohnung läßt bei der munteren Sängerschar den zuckenden Taktstock und die feuersprühenden Blicke bald wieder vergessen.

Unsere Singknaben sind aber auch Studenten. Und damit wird das Arbeitsfeld des Domkapellmeisters erst recht erweitert und erschwert; er ist als Inspektor auch Erzieher. Über dem vielen Singen und Musizieren darf die Wissenschaft nicht vernachlässigt werden und da heißt es das sangesfrohe Spatzenvölklein strenge überwachen. Aber auch als liebevoller, wenn auch gestrenger Hausvater, stellt Engelhart seinen Mann. Ausfragen, Aufgaben geben und korrigieren für den Unterricht am Gymnasium, das gehört zur Tagesordnung. Gar mancher steht an seinem Pulte und seufzt:

„Wäre nur nicht der Magister,
Traun, wir könnten glücklich werden,
Wären nur nicht die Vokabeln,
O, es wäre schön auf Erden!"

Digitized by Google

Aber der Meister, der den Taktstock so gewandt schwingt, weiß auch einen anderen Zauberstab mit Geschick zu handhaben, einen Zauberstab, den selbst die Heilige Schrift jedem Erzieher empfiehlt. Denn:

„Was der Einfalt bloß erscheinet
Als ein Instrument zum Sitzen,
Dieses weiß der strenge Meister
Pädagogisch auszunützen."

Viel Arbeit gibt es also hier im Hause im Verlauf eines langen Studienjahres. Wer zählt all die Noten, die gesungen, all die Verba, die konjugiert werden? Doch bei aller Mühe und Plage ist jeder gern in unserem Hause und mancher ehemalige Zögling der Dompräbende, der jetzt draußen vor dem Feinde steht und Not und Elend des Lebens kennen gelernt hat, zählt die Jahre, die er in der Dompräbende verbracht hat, zu den schönsten seines Lebens.

Es erübrigt mir noch, die kompositorische Tätigkeit unseres Jubilars in kurzen Strichen hervorzuheben. Was die kirchlichen Werke betrifft, so sind neben seinen Litaneien und kirchlichen Gesängen aller Art am bekanntesten seine Marien- und Weihnachtslieder geworden. Herausgewachsen aus dem eigenen Hausbedarf sind sie für jugendliche Sänger zugeschnitten: einfach, ungekünstelt, leicht sangbar und doch von einer Innigkeit, die den Augen frommer Beter in der Kirche schon manche Träne entlockt hat. Ich erinnere an die herrlichen Maiandachten in hiesiger Stadt, die durch wahre Perlen Engelhartscher Lieder schon so oft verschönert wurden. Das Abendgebet „Bevor ich mich zur Ruh' begeb'", „Die Hirten von Bethlehem", „Hell leuchtet ein Sternlein", „Maria, stille Magd des Herrn", „Wenn ich ein Glöcklein wär'" und besonders „Der Engel des Herrn" sind nur eine Auslese aus den innigfrommen Schöpfungen des Meisters, die in letzter Zeit noch durch eine Reihe von Kriegs- und Friedensliedern vermehrt wurden. Die Marienlieder Engelharts reihen sich in dieser Beziehung würdig an die duftenden Blüten der Marienminne eines Michael Haller und erfreuen sich daher derselben Beliebtheit.

Neben religiösen Werken hat uns Engelhart auch eine ganze Reihe weltlicher Kompositionen, humoristische und heitere Gesänge geschenkt. Wer Jahrzehnte hindurch mitten unter der frohen Jugend lebt, wer ganze Sängergenerationen an sich vorüberziehen sieht, der muß mit der Jugend jung bleiben, der muß mit ihr Frohsinn und Heiterkeit teilen. Und so hat Engelhart der Freude und dem harmlosen Scherz nie die Türe verschlossen, hat zunächst für seine Studenten lustige Liedlein geschaffen, die aber längst in den weitesten Kreisen Anklang gefunden haben. Zur Probe bloß einige Namen: „Das Klapphorn-Quartett", „Der Oansiedl von Bog'n", „Die drei Pfeiferlbuam", „Silentium für uns zwoa", „Faschingsmarsch", „Speisekartenmarsch", „Hannemann, geh' du voran", „Harmonisches Glockengeläute des Klosters Benediktbeurn", „Heut' hab' i wieder all's bei mir", „Lustiges Durcheinander", „Stadt- und Landbuam", „Hofmusik", „In der Schule", „Der Singmeister", „Orlandus Lassus" usw. Gesunder Humor und unschuldiger Scherz spricht aus diesen Stücken. Jung und alt freut sich daran, weshalb sie in vielen Anstalten, Instituten und Seminaren zum Repertorium für frohe Unterhaltungen gehören.

Wir hätten dem geliebten Meister gerne ein Jubelfest in der Öffentlichkeit bereitet, an dem das kirchenmusikalische Regensburg mit Freuden teilgenommen hätte; mit Begeisterung wären gewiß auch alle seine einstigen Domsänger, Präfekten und Zöglinge herbeigeeilt, um dankbaren Herzens dem Jubilar ihre Glückwünsche persönlich zu überbringen und an seiner Festesfreude teilzunehmen — denn 25 Jahre musikalischer und erzieherischer Tätigkeit sind gewiß ein Gedenktag, wert, daß er feierlich begangen werde, —

Digitized by Google

aber — der schreckliche Krieg, er legt unserer Festesfreude Zügel an. Immerhin soll jedoch der Dank gegen Gott dadurch nicht beeinträchtigt werden. Und der Hochwürdige Herr Jubilar wird aus all den Glückwünschen, die ihm in diesen Tagen zugehen, den Herzschlag von Hunderten einstiger Zöglinge vernehmen, er wird den Dank der vielen erhalten, die von ihm zur heiligen Sangeskunst geschult, in diesen Tagen, auch als Priester am Altare, seiner im Gebete gedenken. Der erste Gratulant zum Jubelfest war sein Hochwürdigster Oberhirte, Exzellenz Dr. v. Henle, der seinen Domkapellmeister schon zu seinem 25jährigen Priesterjubiläum im Jahre 1912, in Anerkennung seiner nimmermüden und erfolgreichen Wirksamkeit, zum Bischöflichen Geistlichen Rat ernannt hatte.

Ich schließe mit dem Gruß und Wunsch, den die lieben Domspatzen ihrem treubesorgten Meister zum Jubeltag über den Treppenaufgang der Dompräbende geschrieben haben:

„Willkommen heut' zum Jubelfeste
In unserm kleinen Spatzenneste!
Gar viele zogen ein und aus,
Doch wohnte Liebe stets im Haus.
Mög' wirken unser Jubilar
In diesem Heim noch viele Jahr'!"

Zusammenstellung

der in den letzten 25 Jahren (1891—1916) im Regensburger Domchor am öftesten aufgeführten alten Meister:

Aichinger, Anerio Fel., Anerio Fr., Antonelli, Asola, Benevoli, Bernabei A., Bernabei E., Canniciari, Casali, Clemens non Papa, Clereau, Constantini, Croce, Ferrario, Gabrieli A., Gabrieli G., Giovanelli, Handl, Haßler, Ingegneri, Lotti, Marenzio, Orlando, Palestrina, Pitoni, Porta, Ruffi, Sarro, Stemmelio Suriano, Vecchi Orazio, Vecchi Orfeo, Viadana, Vittoria, Zachariis, Zoilo.

I. Palestrina

Messen, Offertorien, Motetten, Lamentationen, Antiphonen u. a.:

Aeterna Christi munera, Alma Redemptoris, Ascendo ad Patrem, Assumpta est Maria, Ave regina coelorum, Beatus Laurentius, Brevis, Dies sanctificatus, Dilexi quoniam, Dum complerentur, Ecce ego Joannes, Emendemus, Hodie Christus natus est, Jesu nostra Redemptio, Iste Confessor, Lauda Sion, L' homme armé, O admirabile commercium, O sacrum convivium, Papae Marcelli (6st. u. 4st. 48mal aufgeführt), *Secunda, Sicut lilium inter spinas, Sine nomine I, Sine nomine II. Tu es Petrus, Veni sponsa Christi. — Afferentur, Angelus Domini, Ascendit Deus, Ad te levari, Assumpta est, Benedixisti Domine, Benedictus I, Benedictus II, Beatus, Bonum est confiteri, Benedictus es, Benedictus sit, Benedicite gentes, Benedicam Dominum, Cantantibus organis, Canite tuba, Confitebor, Confitebuntur, Confirma hoc, Dum essent, Deus qui, Domine Deus, Domine in simplicitate, Dextera Domini, Dum complerentur, Deus tu conversus, Diffusa est gratia, De profundis, Domine convertere, Deus meus, Ecce Sacerdos, Hodie Christus, Inveni David.*

II. Orlando di Lasso

Messen und Motetten:

Beatus qui intelligit, Certa fortiter, Ecce nunc benedicite, Entre vous filles, In die tribulationis, Laudate Dominum, Missa Tertia, Puisque j'ai perdu, Qual donna (22mal), *Quand io penso, Quinti toni, Octavi toni. — Ad te levavi, Ave Maria, Benedixisti Domine, Beatus qui intelligit, Custodi me, Domine exaudi, Dextera Domini, Deus tu conversus, Eripe me, Gustate et videte, Heroum soboles, Haec dies, In monte Oliveti, Improperium, Jubilate Deo, Justorum animae, Miserere mei Domine, O crux ave, O salutaris hostia, Omnes de Saba, Peccata mea, Surrexit pastor bonus, Sperent in te, Tui sunt, Incipit Lamentatio, Improperien, Jubilate Deo, Justitiae Domini, Improperium, Iste Confessor, Illumina oculos meos, Justus ut palma, Justorum animae, Intonuit de coelo, Lectio I, Lectio II, Lectio III, Laudate Dominum, Lauda Sion, Lauda anima mea, Magnificat, Meditabor, O bone Jesu, Pueri Hebraeorum, Perfice gressus meos, Rorate coeli, Reges Tharsis, Sperent in te, Surge et illuminare, Scapulis, Si ambulavero, Sacerdotes Domini, Sicut in holocaustis, Sicut cervus, Tu es Petrus, Terra tremuit, Veni sponsa Christi, Vidi turbam magnam, Veritas mea, Vir erat in terra.*

Anm. Nach den mir zugänglichen Aufzeichnungen beträgt die Zahl der Aufführungen der oben genannten alten Meister im Domchor von 1891—1916 nicht weniger als **1463.**

Digitized by Google

Palestrina redivivus

1. Weit im Süd' bin ich begraben,
Nur ein Stein deckt meine Gruft,
Drauf ein Wort ist eingemeißelt,
Das dir sagt, wie man mich ruft:

2. „*Princeps musicae*" die Nachwelt
Mir als Ehrentitel zollt,
Die nach vielen hundert Jahren
Wieder weiß, was ich gewollt.

3. Heil'ger Ton zu heil'gem Texte,
War mein Streben immerdar,
Wie sich's ziemt für heil'ge Orte,
Für den Tempel und Altar.

4. Meine Lieder, lang verborgen,
Ruhten still und staubbedeckt,
Bis der deutsche Reformator
Sie zum Leben neu erweckt:

5. Proske hat mich ausgegraben,
Trug mich froh zur Heimat hin,
Regensburg ist so geworden
Meiner Werke Hüterin.

6. In der Stadt, in eurem Dome
War die neue Heimat mein,
Und die Meister der Kapelle
Wahrten meine Kunst mir rein.

7. Und von diesen Meistern einer
Schafftest du ohn' Ruh' und Rast
Fünfundzwanzig lange Jahre,
's ist ein Menschenalter fast.

8. Weil du liebtest meine Künste,
Ernsten Ton und reines Wort,
War ich stets in meinem Geiste
Bei dir dort am heil'gen Ort.

Regensburg, Kirchenmusikschule

9. Hörte zu wie deine Knaben
Sich so redlich abgemüht,
Wie durch deine Kunst mein Name,
Meine Weisen neu erblüht.

10. Heute deshalb muß ich steigen
Aus dem Grab, der Einsamkeit,
Danken muß ich heut' dem Meister,
Der mir seine Kraft geweiht.

11. Danken muß ich dir, dem Künstler,
Der mich stets so gut verstand,
Der für alles „Alte, Gute"
Stets die richt'ge Wertung fand.

12. Daher nimm dir jetzt zum Danke,
Nimm dies Reis[1] von meiner Hand,
Führe weiter deine Sänger
Bis an deines Grabes Rand!

13. Wenn dann deine letzte Stunde
Deinem reichen Leben schlägt,
Bete ich für deine Seele,
Daß der Herr sie aufwärts trägt.

14. Aufwärts trägt zu jenen Sängern,
Die bereits in großer Zahl
Freuen sich mit frommen Meistern
In Cäciliens heil'gem Saal.

15. Nun leb' wohl und Gott befohlen!
Wirke zu des Höchsten Ehr',
Daß dein Lohn und seine Gnade
Täglich, stündlich sich vermehr'.

16. Dieses und den reichsten Segen
Gottes, der von Ewigkeit
Waltet, wünscht dir Palestrina
Und den Deinen allezeit.

W. Weitzel, 43. Kursus 1916

[1] Überreichung eines Lorbeerzweiges

Digitized by Google

III. Der deutsche Volksgesang

Motto: „Die Arbeit da mache ein anderer aus!"
Chr. v. Schmid, im „Holzhacker".

Wem die andern Kapitel zu lang waren, dem wird dieses kurz genug sein. Ich führe bloß die kirchlichen Gesetze an. Die Ausführung derselben steht nur bei mir innerhalb der Rorschacher Pfarrkirche, auf Anordnung des Pfarramts.

Soll man deutsch singen? O ja! der religiöse Volksgesang ist ein vortreffliches Mittel zur Volksandacht, zur Erbauung, und viele Diözesen, darunter die St. Galler, haben ausgezeichnete Gesangbücher.

Wann soll man singen? So oft es die Kirche gestattet; in allen Stillmessen oder Schülermessen, in allen Nachmittagsandachten, in allen Abend-, Fasten-, Advents- und Maiandachten, in allen Volksbetstunden. Auf diese Weise erhält das Kirchenlied weit mehr als die Hälfte des Gottesdienstes zugewiesen.

Wann soll man nicht deutsch singen? Beim liturgischen Hochamt, beim sakramentalen Segen usw., denn das ist ganz einfach verboten. Und war immer verboten.

Papst Johannes VIII. (872—882) verbietet es dem Erzbischof von Passau. Zweihundert Jahre später:

Gregor VII. schlägt dem König von Böhmen diese Bitte (Volksgesang beim Hochamt) ab. Das vierte Konzil von Toledo 632 sagt: „Eine Art zu beten und zu psallieren, eine Weise in der Feier der heiligen Messe werde beibehalten." So viele Konzilien, das Konzil von Basel, die Synode von Schwerin, die Breslauer Synodalstatuten (1592), die Konzilien von Namur, Ermeland (1610), Mainzer Verordnung (1656). Im Jahre 1639 antwortete Rom auf direkte Anfrage eines Bischofs abermals mit „Nein!" Das Konzilium von Trient ist auf den ausdrücklichen Wunsch Kaiser Ferdinands, der mehrere Gründe für Einführung der Muttersprache vorlegte, nicht eingegangen. So wurde es stets gehalten. Die oberste kirchliche Behörde in Sachen der Gottesdienstfeier, die Kongregation der Riten hat immer dieselbe Entscheidung gegeben; so am 24. März 1657, am 11. Juni 1605, am 16. März 1591, 14. September 1822 usw. Ganz besonders entscheidend ist aus neuester Zeit dieser Fall: Am 22. März gab die oberste Behörde auf die Frage: „Kann die Praxis wenigstens geduldet werden, daß, nachdem schon alles in der Messe richtig (lateinisch) gesungen, auf dem Chore noch als Zugabe ein Loblied in der Landessprache gesungen werde (gleichsam als Einlage), die Antwort: *„Negative et abusum eliminandum censuit"* = Nein, und dieser Mißbrauch ist zu entfernen! Also: der Wille der Kirche steht fest; das Gesetz ist gegeben. Deshalb konnte Dr. Fr. X. Witt in Fl. Bl. III. p. 92, denen diese Notizen entnommen sind, folgende Konsequenzen ziehen:

1. Kein Bischof der Erde hat das Recht, irgend ein einziges liturgisches Gesetz zu geben, er kann nur die Befolgung der bestehenden Gesetze anbefehlen. 2. Kein Bischof der Erde hat das Recht, in liturgischen Zweifeln zu entscheiden. 3. Kein Bischof hat das Recht, eine Gewohnheit, die gegen die Rubriken des Missale und nicht schon 500 Jahre nachweisbar alt ist,[1] bestehen zu lassen; er kann die Änderung nicht zu erzwingen vermögen. Aber es ist seine Pflicht, alles dagegen zu tun, was in seinen Kräften steht. 4. Jeder Erlaß eines Bischofs *contra rubricas,* also auch der öfters genannte,[2] ist in sich null und nichtig und ohne Gesetzeskraft, weswegen eine Befolgung nicht möglich ist. Dies alles ist unerläßlich wegen der

[1] Was vom Gesange in der Volkssprache sicher nicht gilt.
[2] Es handelt sich natürlich nicht um Personen und Orte, sondern um die Sache.

Digitized by Google

Einheit der Kirche. Es handelt sich hier nicht um eine Kleinigkeit, sondern um wesentliche Prinzipien.[1] Ein Angriff auf die Einheit, Katholizität, Apostolizität der Kirche in einem wenn auch nicht wesentlichen Punkte ist keine Kleinigkeit. Sollte noch jemand sein, der meinen Beweis nicht für stringent ansieht und noch zweifelt, so wird ihm eine Anfrage bei der Kongregation der Riten sicher jeden Zweifel lösen. Die Einheit der Liturgie ist so nötig und wichtig, daß es auch nur eine Autorität, die entscheidet, geben kann.

Dieser Gegenstand war es, der bei den abendlichen Debatten des St. Gallener Direktorenkurses jene Bekämpfung fand, von der ein Einsender im „Neuen Tagblatt" treffend sagte, „daß eine gewisse Opposition an eigentümlicher Halsstarrigkeit nichts zu wünschen übrig ließ". Bezeichnend: denn nicht, als wären die Betreffenden imstande gewesen, auch nur einen der vielen gewichtigen Gründe umzustoßen oder zu widerlegen, begnügten sie sich damit, die „Unmöglichkeit" oder „Unzweckmäßigkeit" der Durchführung immer wieder aufs neue zu behaupten. Da konnte man hören:

1. „Man versteht ja keinen Text bei dem lateinischen Gesang." Nun, wenn man in großen Räumen auch deutsch singt, versteht gar niemand den Text vollständig! Wozu hat man in den großen Theatern und Opern Textbücher, wo doch lauter Sänger sind, die ausgezeichnet aussprechen! Warum läßt euer „Frohsinn" zu seinem Palmsonntagkonzert und die Antlitzgesellschaft zu ihren großen Aufführungen jedesmal Textbüchlein drucken und mit 20 Rappen bezahlen, wenn man's ohne das versteht! Beim allgemeinen Volksgesang aber versteht man erst recht gar nichts!
2. „Die Sänger wissen so ja nicht, was sie singen!" Natürlich verstehen sie nicht lateinisch, aber der zu singende Meßtext ist so kurz und jahraus, jahrein der gleiche, so daß das Texterklären und Behalten gar keine Schwierigkeit haben kann; es muß sich schon im ersten Monat lernen. Die wenigen Motetten sind sehr kurz und können in einer Zwischenpause der Probe, die des Ausruhens wegen schon nötig ist, erklärt werden. — Hat einmal ein Landwehrmann aus Frankreich heimgeschrieben: „Am meisten kommt's mich schwer an, daß man gar kein deutsches Wort hört. Nur letzthin, da war ich in einer Kirche im Amt, da war's ganz wie bei uns daheim, und der Geistliche, wenn er sich umgedreht, hat er deutsch geredet und *‚Dominus vobiscum'* gesagt; das hab' ich verstanden."
3. „Die Griechen lesen ja auch in der griechischen und die Armenier in der armenischen Sprache die Messe," lautet der 3. Einwand — „warum wir nicht in der deutschen?" Halt, das kommt uns eben recht! Das soll gegen uns sprechen und spricht gerade am allerstärksten für uns!! Denn die Griechen lesen und singen nicht in ihrer heutigen Sprache, sondern in der altgriechischen, die kein Mensch dort mehr versteht, als wer sie wie eine fremde Sprache erlernt und die Armenier lesen sie nicht in der Sprache, die das lebende Volk im Verkehr spricht, sondern sie lesen, resp. singen in altarmenischer Sprache, die ihre Geistlichen geradeso lernen müssen, wie die unsrigen lateinisch! Warum so? Weil kein Volk es gewagt hat, an der Liturgie zu rütteln, zu ändern und zu modernisieren; wie es die Liturgie überkommen hat, so hat es sie behalten, damit das ewig unabänderliche Gotteswesen des heiligen Mysteriums unwandelbar gegen alle Veränderung versichert und vor den Wandlungen, denen eine lebende Sprache immer unterworfen ist, bewahrt bleibe!

[1] Die Sache ist von unbeschreiblicher Wichtigkeit. In musikalischer Beziehung wird der Kunstgesang vollständig gefährdet. Noch mehr: Tatsächliche Zustände der Schweiz belehren uns, daß die „Demokratie" immer mehr sich in kirchliche Dinge einzumischen trachtet, das Volk soll auch in der Kirche mitregieren. Vielfach will der „Kirchenrat" gegen den Willen der Bischöfe und Geistlichen den deutschen Volksgesang zur alleinigen Geltung bringen mit Zurückdrängung oder völligem Ausschlusse der lateinischen Sprache. So ist der abnorme, außerordentlich bedauernswerte Zustand eingetreten, daß die Geistlichkeit, die auf Liturgie hält, sich öffentlich in Tagesblättern darüber verteidigen muß, daß sie der Kirche gehorcht. Nr. 9—15 des „Neuen Tagblattes aus der östlichen Schweiz" vom Jahre 1865 beweisen das. Und was muß es Schlimmes werden, wenn man mit großer Mühe Eingeführtes später mit noch größerer Mühe niederreißen muß?

Digitized by Google

Eine lebende Sprache ist der Veränderung unterworfen. Oft bedeutet schon nach 25 Jahren das gleiche Wort nimmer den ganz gleichen Begriff. In einem Franziskanerkloster singen die Mönche noch: „Heiliger Franziskus, du niederträchtiger[1] Diener Gottes — bitt' für uns!" Und im Klösterle zu St. Gallen sangen die Nonnen: „Heiliger Sebastian, du hochmütiger[2] Streiter Christi — bitt' für uns!" Im allgemeinen Gebete heißt es: „Wir bitten dich durch deine grundlose Barmherzigkeit." Das Gebet ist noch nicht alt, dennoch würde man heute nach unserm Sprachgefühl viel besser sagen „unergründliche Barmherzigkeit". Das „grundlose" hat in ganz kurzer Zeit den Begriff von „unbegründet" (— vergleiche „eine grundlose Behauptung" —) angenommen. Was unsere Vorfahrer sprachlich ganz schön und „kräftig" fanden, wofür sie sich vielleicht in ihrer Anschauung begeisterten, das erträgt heute kein Mensch mehr. Ich erinnere mich vor vielen Jahren (im Seminar in Weingarten) in einem ganz alten württembergischen Gesangbuche folgende Strophen gelesen zu haben:

Ich bin ein echtes Rabenaas,
Ein wahrer Sündenknüppel,
Der seine Sünden in sich fraß
Als wie der Rost die Zwibbel.

Herr Jesu, nimm mich Hund beim Ohr,
Wirf mir den Gnadenknochen vor,
Und schmeiß mich Sündenlümmel
In deinen Gnadenhimmel.[3]

Es ist bekannt, daß man zu Luthers „deutscher" Bibelübersetzung jetzt ganze Wörterbücher geschrieben hat. Wer vermag die altdeutschen Epos, das Nibelungenlied usw. im Urtext zu lesen? So verändern sich die lebenden Sprachen, so sehr wandeln sich die Ausdrücke und Begriffe. Unser Heiligstes, das hohe Mysterium muß aber einen ewig sich gleichbleibenden, unveränderlichen Ausdruck haben, muß fester und unverwitterlicher dastehen als ein Denkmal aus Erz, als die granitne Alpenwand! Eine derartige Bürgschaft bietet nur die tote Sprache, die bleibt, wie sie ist. Die Liturgie deutsch nehmen, heißt sie vernichten.

In Graubünden gibt's Gemeinden, in denen romanisch und deutsch und italienisch gesprochen wird. Was sollen denn die singen? Man sieht, die Verwicklungen führen ins Unabsehbare!

Könnte nicht der Priester lateinisch singen und die Gemeinde deutsch? Das wäre so sehr gegen alle Einheit, wäre ein zusammengehöriges Ganze in elende Fetzen zerrissen und nähme sich noch viel dümmer aus, als wenn mir jemand begegnete und mich grüßte: „Recht guten Tag, mein Herr!" und ich antwortete: *„Merçi beaucoup, mon chèr monsieur!"*

4. Das Volk erbaut sich eben mehr beim Gesang in der Landessprache. So lautet der letzte Einwand. — Ach, du lieber Gott, an was hat sich nicht das gute Volk schon „sehr erbaut"! Wenn nicht Erklärung, Belehrung und Erläuterung mit warum und darum geboten wird, so ist das gutmütige Volk imstande, sich an der riesigsten Dummheit ganz ernstlich und absonderlich zu erbauen. Beweise, eminente Beweise stehen dutzendweis in Fl. Bl. Nr. 12. Achter Jahrgang.

Ich behaupte aber: Die deutsche Sprache wird unter Umständen oft zum Ärgernis und Spektakel für die Kirchenbesucher.

Auf dem Chor zu N. sind heute noch Marcellos Psalmen nebst deutschem Text in der Bearbeitung von Lindpaintner das Surrogat für eine Festvesper. Da kommt in einem Psalm ein Duett für Sopran und Tenor vor, das etwa so heißt: („Du bist)

Der Solo-Tenorist und die vortragende Primadonna aber sind ein Liebespärchen, wie der ganzen Pfarrei bekannt. Was zum ausdrucksvollen Vortrag und zur Erbauung ganz besonders stimmen mag!

[1] = demütiger. [2] Heute heißt es = hochsinniger.
[3] Die 2. noch mehr erbauliche Strophe siehe Cäcilienkalender 1880, S. 34. Die Red.

Digitized by Google

Ein verehrter, durchaus glaubwürdiger Freund, Herr B. in B., erzählte mir, daß in der alten Abtei O. folgendes deutsche polyphone Motett die Andächtigen „erbaut" habe:

I. Stimme (Führer)	II. Stimme (Gefährte)
O du Heu, Heu, Heu.	O du Stroh, Stroh, Stroh.

I. O du Heu, II. O du Stroh usw. Dieses Viehfutterduett entpuppte sich schließlich folgendermaßen als Lobgesang auf den heiligen Sebastian:

I.	II.
O du hei-hei-heiliger Sebastian	O du stro-stro-strotzest vor Gnaden

Diese Deutschmichelei um jeden Preis ist lächerlich und führt zu Absurditäten, und wird von vielen nur deshalb so dringend begehrt, um Opposition zu machen.

Das Geheimnisvolle soll geheimnisvoll behandelt werden und dem Mysterium ziemt der Schleier, der es der Profanierung entzieht. Darum war in den apostolischen Zeiten durch den ganzen Kanon tiefste Stille, der Altar verhüllt. Auch später noch blieb das Erhabene mit ängstlicher und kindlicher Scheu geschützt. Erst weiter herauf, als man anfing, mit profaner Hand ins Heiligtum hineinzugreifen, als die Scheu vor dem Tabernakel mehr und mehr verschwand, und als jene vor Haß glühenden, deutschen Lieder gegen den Antichrist, den römischen Papst, die tiefsten Leidenschaften des Volkes in ihrem Grund aufregten und es in seiner innersten Tiefe durchwühlten, erst da trat die Landessprache mit ihren Ansprüchen auf und erst als der laxen Zeit des Josephinismus das Bewußtsein der Liturgie ganz abhanden gekommen war, fand sie Eingang in die meisten Gotteshäuser.

Weiter: man beruft sich immer auf das Beispiel der Protestanten. Aber gerade die halten's bei ihrem ewigen Liedersingen nicht mehr aus, und die hervorragendsten Kunstinstitute der Protestanten geben sich alle Mühe und wetteifern, die Schätze des 16. und 17. Jahrhunderts, obwohl sie spezifisch katholische Texte haben, dem Publikum zu erschließen. Der Königliche Domchor in Berlin, der Riedelsche Verein in Leipzig, der Reblingsche in Magdeburg, der Verein für klassische Kirchenmusik in Stuttgart und noch viele andere,[1] sie schmücken ihre Programme mit den Namen Palestrina, Allegri, Vittoria, wie fast alle Nummern der musikalischen Zeitungen beweisen. Endlich klagen die Bischöfe der Diözesen, in denen ausschließlich nur Volksgesang herrscht, daß das immerwährende Singen die Betrachtung und stille Herzensandacht ertöte. Die Individualität des einzelnen Kirchgängers mit seinen verschiedenen Stimmungen und Anliegen kommt nicht zur Geltung. Wenn der Organist zu präludieren aufhört, beginnt die Andacht in Fluß zu kommen und muß so lang nach der gleichen Schablone in jeder Seele strömen, bis die letzte Strophe verklingt. Es ist, wie wenn man im Postomnibus fährt: wenn's Zeit ist, wird man mit dem großen Haufen aufgeladen und muß fahren, auf breiter Landstraße, bis die erste Haltstelle kommt; einer wie alle und alle wie einer. Und doch haben fast alle Kirchenbesucher so verschiedene Stimmungen, Leiden, Anliegen.

Wer die Frage recht gründlich nach allen möglichen Seiten studieren und betrachten will, den verweise ich auf die ausgezeichnete Abhandlung: „Der deutsche Volksgesang in der Kirche", die sich durch den ganzen 3. Jahrgang der Fl. Blätter hinzieht. Dort wird der Leser aber auch jede Stütze des deutschen Volksgesangs in einer Weise zerbrochen finden, daß es unmöglich ist, ihn wieder aufzurichten! Natürlich nur fürs Hochamt und liturgische Feierlichkeiten; außerdem hat kein Mensch was gegen ihn, und er soll völlig unangefochten bleiben an der Stelle, wo er hingehört.

So lautet das Gesetz! Dem Gesetz Anerkennung zu verschaffen — „die Arbeit mache ein anderer aus".

[1] Neuerdings auch der „Gemischte Chor" in Zürich.

[2] Als Sonderabdruck erschienen unter dem Titel „Gestatten die liturgischen Gesetze beim Hochamt deutsch zu singen?" Ein Vortrag von Dr. F. X. Witt. Mit einem Prolog und Epilog. 2. vermehrte Auflage. Mit Druckgenehmigung des bischöflichen Ordinariats Regensburg. Regensburg, Fr. Pustet, Preis 50 ₰. Das bekannte und berühmt gewordene Schriftchen ist auch heute noch aktuell und kann besonders denjenigen, die ohne Kenntnisse und Erfahrung in dieser Sache immer wieder reden und schreiben, wärmstens empfohlen werden. Die Red.

Digitized by Google

Merkpunkte für die einzelnen Zeiten und Feste des Kirchenjahres

Von Präfekt Eugen Schmid, Chorallehrer am Priesterseminar Freising

I. Advent

1. Allgemeines

Betreffs Orgelspiel in der Adventzeit siehe *Musica Sacra* 1916 S. 35: „Die kirchlichen Bestimmungen über das Orgelspiel".

Heiliges Amt. *„Asperges"* an den Sonntagen ohne Orgel. Empfehlenswert ist es auch beim Predigtlied die Orgel wegzulassen, wenn dasselbe nicht im Volksgesang ausgeführt wird. *Gloria* trifft nur an Heiligenfesten, nicht an Sonn- und Ferialtagen. *„Benedicamus Domino"* an den Sonntagen am besten aus der 17. Messe des Kyriale. An Werktagen (*de ea*, d. h. wenn kein Heiligenfest trifft) muß es der 18. Messe entnommen werden, so auch an den Quatembertagen und Vigilien.

In den *Rorate-* oder „Engel"-Ämtern trifft, wenn sie in weißen Paramenten gehalten werden, *Gloria, Credo* und feierlicher Ton in Orationen, Präfation und *„Pater noster"*. Das *„Ite missa est"* kann der 1.—15. oder der 17., am passendsten der 9. Messe (also der Marianischen) entnommen werden. Werden die Engelämter nicht mit dem Formular *„Rorate"*, sondern mit einem anderen, und zwar in violetten Paramenten gehalten, so trifft in der Regel[1] weder *Gloria* noch *Credo;* man singt (wie immer, wenn kein *Gloria* trifft) *„Benedicamus Domino"* statt *„Ite missa est"*, ferner ferialen Ton in Orationen, Präfation und *„Pater noster"*.

Offizium. Sofern kein Heiligenfest trifft, wird in der Matutin statt des *„Te Deum"* ein anderes 9. Responsorium gebetet. Das *suffragium sanctorum* fällt von der 1. Vesper des 1. Adventsonntags bis nach Epiphanie aus. Doch treffen an Semiduplextagen die *preces* in der Prim und im Kompletorium wie sonst, an den Ferialtagen die *preces feriales.*[2] Zum *„Benedictus"* und zum *„Magnificat"* treffen täglich eigene Antiphonen. Im *responsorium breve* der Prim ist der Versikel *„Qui venturus es in mundum"* zu singen,[3] und zwar auch an Festtagen, wenn nicht für das betreffende Fest eigene Bestimmungen gelten. *Lectio brevis: „Domine miserere nostri"*[4] an Sonn- und Ferialtagen bis zum Heiligen Abend ausschließlich, aber nicht an Festen. Über die Choralmelodie für die Hymnen der Prim, Terz, Sext und Non siehe Antiphonale S. 190 f., für den Hymnus der Komplet S. 187. Doch darf an Festen 1. und 2. Klasse zur Prim, Terz, Sext und Non die Melodie genommen werden, die für höhere Feste *(pro festis maioribus)* angegeben ist.[5] — *Responsorium breve* im Kompletorium siehe Antiphonale S. 51.

2. Besonderes

1. Adventsonntag. Ein etwaiges Engelamt ist an diesem Tage nach dem Formular der Tagesmesse zu singen. — Wenn das Meßformular eines Adventsonntages unter der Woche verwendet wird, so fallen nach dem Graduale die *„Alleluia"* mit ihrem Verse weg.

7. Dez. Ein etwaiges Engelamt ist nicht nach dem Formular *„Rorate"*, sondern *„Venite audite"* von der Vigil des Festes der Unbefleckten Empfängnis zu singen,[6] ohne *Gloria* und *Credo*, mit *praefatio communis, „Benedicamus Domino"* aus der 18. (= 16.) Messe, im ferialen Ton.

8. Dez. Mariä Unbefleckte Empfängnis. Ein etwaiges Engelamt ist nach dem Formular der Festmesse zu feiern. Dasselbe gilt im Lauf der Oktav an allen Tagen, an denen das Offizium des Festes *(de octava)* trifft. Wird aber die Oktav nur kommemoriert,

[1] Genaueres findet sich im Direktorium der Diözese. Einige Winke sind auch im folgenden für einzelne Tage des Advents gegeben. Wenn für die Diözese nicht ein eigenes Privileg besteht, sind sogar die in weißen Paramenten gehaltenen *Rorate*-Ämter nicht mehr als Privatvotivämter *(D. a.* 2417 ad 5), mithin ohne *Credo* und (außer an Samstagen) ohne *Gloria* und im ferialen Ton zu singen.

[2] Antiph. S. 64. — [3] Antiph. S. 16. — [4] Antiph. S. 19. — [5] Antiph. S. 51*; *Cant.* S. 71. — [6] *D. a.* 4055 ad. 1.

Digitized by Google

so hält man das Engelamt als Votivamt. In der Prim: Versikel *„Qui natus es"*;[1] in den Horen Hymnenschluß: *„Jesu tibi . . ."* Die Choralmelodie der Hymnen in den kleinen Horen ist die Marianische: Antiph. S. [84], im Kompletorium: Antiph. S. 50. Dasselbe gilt für alle Tage in der Oktav, auch an Heiligenfesten, nur nicht am

Sonntag innerhalb oder am Schluß der Oktav vom Feste der Unbefleckten Empfängnis Mariä. In der Prim Versikel *„Qui venturus es"* (Antiph. S. 16); Schluß der Hymnen wie gewöhnlich; Melodie vom Advent (Antiph. S. 190); Hymnenmelodie im Kompletorium Antiph. S. 187. — Ein etwaiges Engelamt ist nach dem Formular *„Rorate"* zu feiern, wenn deshalb die Pfarrmesse nicht unterbleibt.

17. Dez. Beginn der *antiphonae maiores* zum Magnifikat, der sog. O-Antiphonen. Antiph. S. 205.

3. Adventsonntag *„Gaudete"*. Orgelspiel ist im heiligen Amt gestattet; ob auch in den beiden Vespern, ist nicht klar.[2]

Quatember (in der 3. Adventwoche). Am Mittwoch singt der Priester nach dem *Kyrie*: *„Oremus" (a g⌢a a)*, der Diakon — in Ermangelung eines solchen der Priester — *„Flectamus genua" (e g a h a a)*, der Subdiakon bzw. ein Chorsänger: *„Levate" (a g⌢a a)*.[3] Die Oration *„Praesta quaesumus"* wird auf einem Ton oder nach Belieben im *tonus antiquus solemnis*,[4] die Lektion aus dem Propheten Isaias im Ton der Prophetie (also mit dem Quintfall usw.)[5] gesungen. — Am Samstag entsprechend. An diesem Tage sind die ersten fünf Lektionen im Ton der Prophetie zu singen, erst die sechste, die Epistel der Messe, im Epistelton.

24. Dez. Heiliger Abend. Orgelspiel ist, auch wenn Sonntag ist, gestattet. Im Amt kein *Gloria; Credo* nur am Sonntag. Die *„Alleluia"* mit ihrem Vers treffen nur am Sonntag; sonst fallen sie aus. Ton der Orationen usw. ferial oder nach Belieben *tonus antiquus solemnis*. — In der Prim keine *preces;* für das Martyrologium eigener Ton. In der Vesper wird zum Versikel eine feierlichere Melodie gesungen (Antiph. S. 230. — Johner, *Neue Schule*[3] S. 114 wie *„Notum fecit")*. *„Benedicamus Domino"* wie an solennen Festen in der ersten Vesper (Antiph. S. 48* das erste; *Cantor.* S. 68 das erste; Johner, *Neue Schule*[3] II. 137* unten). Von der Vesper an trifft nach der Marianischen Antiphon *„Alma redemptoris mater"* der Versikel *„Post partum"* und die Oration *„Deus, qui salutis"*. Im Kompletorium Ton des Hymnus (Antiph. S. 230) oder derselbe Ton wie im Vesperhymnus (Antiph. S. 228).

Hochheiliges Weihnachtsfest

Wo das gemeinsame Chorgebet vorgeschrieben ist, wird die ganze Matutin im Chor gebetet oder gesungen.[6] Besteht eine solche Vorschrift nicht, so pflegt man Teile der Matutin zu beten oder zu singen, z. B. Invitatorium mit Hymnus und 3. Nokturn.[7] Das Offizium (die „Mette") ist so anzusetzen, daß das heilige Amt nicht vor 12 Uhr beginnt.

[1] Antiph. S. 16.

[2] Das *Caer. episc. (lib. I. cap. 28. n. 2)* gestattet das Orgelspiel bloß im heiligen Amt. Dagegen sagt eine nach Benevent gerichtete Entscheidung (*D. a.* 2245), *„organa pulsari debere in missa solemni et in vesperis tantum, non vero in aliis horis canonicis"*. Daß der Sonntag eine solche Auszeichnung genießen kann, wird begreiflich, wenn man bedenkt, daß demselben ehedem eine Papstvesper wie an den höheren Festen vorausging (Merati, *Novae observationes* p. IV tit. 1). Im einzelnen Fall wird die Gewohnheit entscheiden.

[3] Antiph. S. 42* f.; *Cantorinus* S. 61 f.; Johner, *Cantus ecclesiastici* (III. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik") S. 14; Johner, *Neue Schule des Choralgesangs*[3] II. 147*.

[4] Antiph. S. 43*; *Cantor.* S. 62; Johner, *Cant. eccl.* S. 15; Johner, *Neue Schule*[3] II. S. 146*.

[5] Antiph. S. 33* f.; *Cantor.* S. 52; Johner, *Cant. eccl.* S. 21; Johner, *Neue Schule*[3] II. 153*.

[6] *D. a.* 3108 ad 7 fordert für die Matutin Präintonation der Antiphonen; ibid. ad 8 wird verfügt, daß die 7. und 8. Lektion in Anwesenheit des Bischofs von dessen Assistenten zu singen seien.

[7] Vgl. z. B. *Officium in die Nativitatis D. N. J. C. cum cantu* von Dr. Karl Weinmann. Regensburg, Pustet 1915. Soweit die Gesänge der *Vaticana* noch nicht erschienen sind (für die Matutin), sind in dieser Ausgabe Choralmelodien aus den Büchern von Solesmes zur Ergänzung beigezogen. Die im ersten Anhang der Bequemlichkeit halber ganz ausgesetzten Lektionsgesänge sind die pflichtmäßigen, der *Edit. Vat.* entsprechenden. Die schönen, reicheren Melodien für die Lektionen der ersten Nokturn im zweiten Anhang können wenigstens da, wo die Verpflichtung zum Chorgebet nicht besteht, nach Belieben gesungen werden.

Digitized by Google

Aussetzung des Allerheiligsten beim mitternächtlichen Amt „wird nicht gebilligt".[1] Für *Gloria* und *„Ite missa est"* sind die Marianischen Intonationen üblich, aber nicht vorgeschrieben. Um Mitternacht darf nur ein heiliges Amt sein, keine Privatmesse.[2] Auch dürfen nach demselben, noch während der Nacht keine Privatmessen stattfinden,[3] wenn nicht ein besonderes Privileg besteht.[4] Wo die Verpflichtung zur gemeinsamen Verrichtung der Matutin gegeben ist, da müssen auch nach dem heiligen Amt die Laudes gemeinschaftlich verrichtet werden. In den Kathedralkirchen sind die Laudes zu singen, wo nicht ein Privileg die bloße Rezitation gestattet.[5] In den Kirchen, in denen ein Konventamt vorgeschrieben ist, müssen alle drei Messen gesungen werden.[6] Doch eignet den drei heiligen Ämtern ein verschiedener Grad von Feierlichkeit. Das Mitternachtsamt ist eine *missa valde solemnis,* das Amt bei der Morgenröte, nach der Prim, *minus solemnis,* das dritte, nach der Terz, *solemnissima.*

In der Vesper hat der Versikel dieselbe feierlichere Melodie wie am Vortage.[7] In der Oktav trifft aber die gewöhnliche Fassung. *„Benedicamus Domino"* wie an solennen Festen in der zweiten Vesper.[8] Während der Oktav und am Neujahrstag singe man das Marianische *„Benedicamus Domino".*[9]

Fest der Unschuldigen Kinder

Fällt das Fest auf einen Sonntag, so trifft *Gloria,* Graduale *„Anima nostra",* die *„Alleluia"* mit Vers *„Laudate",* kein Traktus, wohl aber *Credo* und *„Ite missa est".* Alles dies gilt stets für den Oktavtag; nur trifft kein *Credo* außer am Sonntag. Fällt das Fest auf einen Wochentag, so trifft kein *Gloria,* aber Graduale *„Anima nostra",* kein *„Alleluia"* mit Vers, wohl aber Traktus *„Effuderunt",* kein *Credo,* endlich *„Benedicamus Domino".*[10]

Sonntag in der Weihnachtsoktav

„Benedicamus Domino" in den Laudes wie an Semiduplexfesten;[11] in den beiden Vespern ebenfalls wie an Semiduplextagen.[12]

Neujahr

In den beiden Vespern gewöhnlicher Versikelton; *„Benedicamus Domino"* im Marianischen Ton.

Vigil vom heiligen Dreikönigsfeste

An vielen Orten pflegte man am heutigen Tage eine besonders feierliche Wasserweihe zu halten nach einem von der *S. C. Rituum* am 6. Dezember 1890 approbierten Formular. Nach einem Dekret vom 30. August 1892 gilt indes dieses Formular für alle Diözesen als abgeschafft.[13] Es ist kein anderer Ritus gestattet als der gewöhnliche Ritus der Wasserweihe, wie er sich im *Rituale Romanum* findet.[14]

In der Vesper wird der Versikel mit der reicheren Melodie gesungen,[15] das *„Benedicamus Domino"* wie in der ersten Vesper an solennen Festen.[16]

Wo am heutigen Tage eine Segnung und Ausräucherung des Hauses üblich ist, halte man sich an das Diözesanrituale und die allgemeinen Regeln über Psalmodie, Versikelgesang usw.

Fest der heiligen drei Könige

In der zweiten Vesper dieselbe Versikelmelodie wie am Vortage. *„Benedicamus Domino"* wie in der zweiten Vesper an solennen Festen (zwei Melodien stehen zur Wahl frei).[17]

[1] „. . . *non probari, utpote extra communem ecclesiarum consuetudinem*". *D. a.* 2528 ad 4.
[2] *D. a.* 2520 ad 1. et 2. — [3] *D. a.* 752, 781, 1584, 1683. — [4] *D. a.* 1761.
[5] *D. a.* vol. IV, pag. 211. — 2615, 2684 ad 1. et 2. — „*Bened. Dom.*" im feierlichen Ton.
[6] *D. a.* vol. IV, pag. 241. — [7] Antiph. S. 237; Johner, *Neue Schule*[3] S. 114.
[8] Zwei Melodien stehen zur Wahl frei: Antiph. S. 49* oben; *Cantor.* S. 69 oben; Johner, *Neue Schule*[3] II. 138*.
[9] Zur Begründung siehe Antiph. S. 50* n. IV; *Cantor.* S. 70 a. IV.
[10] Die frühere Vorschrift, welche für letzteres den *tonus duplex* forderte, gilt nicht mehr; vielmehr kann man frei wählen mit Ausnahme des ferialen *„Benedicamus Domino".*
[11] Antiph. S. 50*; *Cantor.* S. 70 oben. — [12] Antiph. und *Cantor.* a. a. O. Dasselbe bei Johner.
[13] *D. a.* 3792 ad 15. — [14] *D. a.* 3730. — [15] Antiph. S. 266; Johner, *Neue Schule*[3] S. 114.
[16] Antiph. S. 48*; *Cantor.* S. 68; Johner, *Neue Schule*[3] II. 137* unten.
[17] Antiph. S. 49*; *Cantor.* S. 69; Johner, *Neue Schule*[3] II. 138*.

Digitized by Google

Besprechungen

I. Bücher und Schriften

Schwartz, Rud. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters XXI. und XXII. Jahrg. **Leipzig, C. F. Peters.** Preis 4 ℳ.

Das unter der Redaktion von Prof. Schwartz stehende „Peters Jahrbuch" ist nicht nur für den Musikgelehrten, sondern für jeden, der sich ernstlich mit Musik beschäftigt, zu einem notwendigen Berater und Freund geworden, den man nicht gut missen will und kann. Der vorliegende Band bringt insofern eine kleine Änderung in der Erscheinungsweise, als er der Kriegszeit Rechnung tragend, zwei Jahrgänge vereinigt. Wie immer hat der Herausgeber auch diesmal darauf gesehen, daß von hervorragenden Mitarbeitern entweder neue Forschungsresultate vorgelegt oder Bekanntes in neues Licht gerückt und neue Lösungen geboten werden. Den Band eröffnet der interessante Jahresbericht, in welchem der Vorstand der Peters-Bibliothek über Benützung und Neuanschaffungen in gewissenhafter Weise berichtet. Seine Mitteilungen zeigen uns, daß auch im Krieg das musikalische Studium blüht und gedeiht; im Jahre 1915 z. B. wurde die Bibliothek von nicht weniger als 2543 Personen besucht, welche 2093 Werke entliehen, und 5595 Werke (3321 theoretische und 2274 praktische) benützten, im ganzen also eine Bandzahl von 6995. Die wissenschaftlichen Abhandlungen beginnt Prof. Riemann mit „Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen", die er in fünf Kapiteln behandelt: I. Töne, Tonempfindungen und Tonvorstellungen, II. Tonhöhe und absolutes Ohr, III. Klangverteilung, IV. Domizilierung der Klänge und Tonarten, V. Hilfsvorstellungen (Leittöne). Daran reiht sich ein Aufsatz Prof. Schneiders: „Der Generalbaß Johann Sebastian Bachs" mit zahlreichen Notenbeispielen. Prof. Sandberger gibt neue Aktenstücke zur Biographie Beethovens in seinem Verhältnis zu seinem Neffen Karl unter dem Titel „Antonie Brentano an Johann Michael Sailer wegen Beethovens Neffen" und Prof. Adler verbreitet sich über das Thema „Musikgeschichtlicher Unterricht an Gymnasien und Realschulen". Nun folgt die Statistik. Die „Totenschau" zeigt, daß wir viele und hervorragende Kräfte verloren haben, namentlich junge Gelehrte, die auf dem Gebiete der Musikwissenschaft so vieles erhoffen ließen. Welche Summen sorgsamster Arbeit und Mühe in dem den Band abschließenden „Verzeichnis der in den Jahren 1914 und 1915 in Deutschland, Österreich-Ungarn und den neutralen Staaten erschienenen Bücher und Schriften über Musik" des Herausgebers niedergelegt ist, kann nur der beurteilen, der selbst auf diesem Gebiete schon gearbeitet hat; gerade in den jetzigen unsicheren Zeitläuften ist uns dieses kostbare Material einfach unentbehrlich. So kann man denn den Herausgeber zu dem neuen Band nur beglückwünschen und den Verlag bedanken, denn eine so kostspielige Publikation, die als wissenschaftliches Werk ohnehin nur einen beschränkten Abnehmerkreis besitzt, in dieser Kriegszeit über Wasser zu halten, zeugt von opferfreudigem Sinn im Interesse vaterländischer Kunst und Wissenschaft.

Kehrer, Jod. Die Kunst des Präludierens. Systematische Anleitung zum freien Orgelspiel. (16. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik"). **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis 1 ℳ 20 ₰. Hiezu: 159 Notenbeispiele in einem Separatheft 1 ℳ.

Höfer, Fr. Leicht faßliche Modulationslehre. **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis 2 ℳ 60 ₰.

Die Kunst des Präludierens als solche ist ein freies Gnadengeschenk des Himmels und läßt sich nicht aus Büchern erlernen; wohl aber läßt sich zur Bildung einfacher, aber kunstgerechter freier Sätze, wie sie im katholischen Gottesdienst für den Organisten auf Schritt und Tritt notwendig sind, Anleitung geben. Und das ist der Zweck vorliegenden Büchleins, das dieses Thema nach den notwendigen Erklärungen über die verschiedenen Arten und Formen des freien Spiels usw. in zehn Kapitel eingehend und systematisch behandelt, also das kadenzartige Vorspiel, die acht-, sechzehntaktige Vorspielform 1. zum Choral, 2. zum deutschen Kirchenlied, 3. zum mehrstimmigen Gesang, die ungegliederte Präludierform und ihre Erweiterung, die versettähnliche Vorspielform, das triomäßige Vorspiel usw. Die 159 Notenbeispiele illustrieren den behandelten Stoff auf das beste und geben Anregung zu eigenen Übungen. Vielleicht werden manche Benützer das Verweisen auf andere Werke der Literatur im Lehrstoff als lästig empfinden; bei einer Neuauflage könnte in diesem Falle dasselbe (mit Ausnahme der „Harmonielehre") in Wegfall kommen. Wirkt diese Anleitung auch nur auf einen Teil unserer Orgelspieler und Improvisatoren, auf diejenigen, die „guten Willens sind", anregend und verbessernd ein, so hat es seinen Zweck vollauf erfüllt. — Ist das ebengenannte Büchlein speziell für den katholischen Organisten geschaffen, so hat Höfers „Modulationslehre" einen allgemeineren Kreis von Lernenden im Auge, wie schon die bunte Reihe der Notenbeispiele am Schluß des Büchleins beweist. Wenn auch in unseren Harmonielehrbüchern die „Modulation" ein stehendes Kapitel bildet, so kann sie aber doch eine eingehende Behandlung nach Weite und Tiefe in schulgerechter, pädagogischer Behandlung — das wird wohl der Verfasser unter „wissenschaftlicher" Grundlage (Vorwort) meinen — recht wohl vertragen. Daß Höfer diese Behandlung dem Stoff in „leichtfaßlicher" Weise in drei Teilen (I. Modulationsarten- und -Mittel; II. Klassische Modulation; III. Moderne Modulation) hat angedeihen lassen, wird man ihm gerne zubilligen. Und so seien denn die beiden Büchlein, die „aus der Praxis für die Praxis" geschrieben wurden, zum Studium warm empfohlen.

Digitized by Google

Msgr. Gustav Schweitzer. Ein Sträußlein Vergißmeinnicht auf das Grab des Seligen von einem alten Chorknaben. (Mit 2 Bildnissen). **Freiburg i. B., Dilger.**

Pietätvolle Liebe und Dankbarkeit haben dem nunmehrigen Domkapellmeister am Liebfrauenmünster in Freiburg — denn das ist der „alte Chorknabe" — bei der Schilderung des Lebensganges und Wirkens seines Amtsvorgängers die Feder geführt. Da das Gedenkblatt zugleich eine lebensvolle und warmherzige Darstellung der kirchenmusikalischen Verhältnisse vor und nach der Entstehung der Reformbewegung zur Zeit des früheren Domkapellmeisters Johannes Schweitzer, des Bruders des am 12. Mai 1916 verstorbenen Gustav Schweitzer (*Musica Sacra.* August-Heft S. 125) gibt, darf es auch als ein interessanter Beitrag zur Geschichte des Cäcilienveins begrüßt werden.

II. Lateinische Kompositionen

1. Messen, Requiem, Motetten usw.

Hohn, W., Op. 18. *Missa VI. in hon. S. Walburgae* für vereinigte Ober- und Unterstimmen mit Orgel. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Eine der gehaltvollsten und praktischsten Messen, die in letzter Zeit in dieser Besetzung erschienen sind; leicht sanglich und voll Wohlklang, wird die Komposition namentlich in dieser Kriegszeit, wo es vielfach an Männerstimmen mangelt, für große und kleine Chöre die besten Dienste leisten. Die Oberstimmen sind einigemal etwas tief geführt.

Wiltberger, A., Op. 159. *Missa „Pax Hominibus"* für vierstimmigen Männerchor mit Orgel. **Düsseldorf, Schwann.** Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Das Opus erfordert einen gutbesetzten Männerchor, dann wird die Wirkung, besonders bei den von vollklingender Orgelbegleitung unterstützten Unisonos eine ergreifende sein, so z. B. beim *Sanctus*, das im Aufbau an Witts Xaverius-Messe erinnernd, trotz — oder besser gesagt — wegen seiner Schlichtheit in schönen Steigerungen vom zarten *p* bis zum kräftigen Abschluß verläuft. Weniger gefallen dem Referenten Rhythmen wie z. B. bei *et conglorificatur* in den beiden Unterstimmen. Möge die schöne, mittelschwere Messe bald das Wort verwirklichen helfen, das sie an der Stirne trägt!

Welker, M., Op. 72. *Missa pro defunctis* mit *Libera* für eine tiefe Stimme oder Unisonochor mit Orgel oder Harmonium. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 40 ₰.

Trotzdem dieses *Requiem* weder unkirchlich noch unschön genannt werden kann, vermag sich Referent dafür nicht zu erwärmen; es hindern ihn daran besonders dessen melodische und rhythmische Schwächen (vgl. z. B. im *Offertorium* nur die Stelle von *libera animas* bis *de profundo lacu* usw.).

Huber, H., Op. 21. *Requiem* mit *Libera* für vierstimmig gemischten Chor mit Orgel oder Orchester. **Augsburg und Wien, Böhm & Sohn.** Partitur 4 ℳ, Stimmen à 60 ₰. Orchesterstimmen zusammen 5 ℳ.

Das Werk ist von schönem, natürlichen Fluß, melodischem und harmonischem Wohlklang und leichter Sanglichkeit, kurz ein Opus, wie es unsere Durchschnittschöre mit und ohne Orchester gerne haben; es läßt sich unter einer verständnisvollen Direktion eindrucksvoll singen und in der dreifachen Orchesterbesetzungsweise noch wirkungsvoller spielen. Die Summe dieser Qualitäten wird ihm auch die verdiente Verbreitung sichern. Die Ausstattung ist bei den Werken des Böhmschen Verlages im allgemeinen schön und splendid, aber auch mitunter wegen des großen Formates, das dem Organisten am freien Ausblick auf Dirigent und Sänger hindert, unpraktisch; weniger wäre in dieser Beziehung mehr.

Schulte, Joh., Op. 14. *Offertorium „Constitues eos principes"* für fünfstimmig gemischten Chor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Gries, V., Op. 5. *Magnificat et Psalmi Completorii* für fünfstimmig gemischten Chor. **Düsseldorf, L. Schwann.**

Cohen, C., Op. 21a. *Completorium* für fünfstimmig gemischten Chor.

— — Op. 21b. *Completorium* für vierstimmigen Männerchor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen à 60 ₰.

Nikel, E., Op. 52. Zwei Gesänge zum feierlichen Empfang eines Bischofs für vierstimmigen Männerchor. **Beuthen, O.-S., Cieplik.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Domkapellmeister Schultes kunstvolles *Offertorium* mit zwei Altstimmen nach Motiven des † Fr. Könen, ist nur für größere Chöre geeignet, die im polyphonen Stil zu Hause sind; die Textunterlage bei *et generatione* (S. 6) wäre einer Verbesserung fähig. — Die beiden dankbaren Falsibordoniwerke von Cohen und Gries werden besonders am Rhein, wo meines Wissens die Komplet viel häufiger gesungen wird wie in Süddeutschland, eine freudige Aufnahme finden. Den plötzlichen Wechsel in der Stimmenbesetzung jedoch bei den Psalmen der Komplet im Op. 5 von Gries halte ich nicht nur künstlerisch für verfehlt, sondern auch — besonders ohne Angabe auf dem Titelblatt — für eine Irreführung des kaufenden Publikums. — Nikel hat sein Opus 52 mit den Texten *„Sacerdos et Pontifex"* und *„Ecce sacerdos magnus"* für vier Männerstimmen mit Orgel dem Oberhirten der Diözese Breslau gewidmet; die beiden Nummern atmen Festcharakter und vermögen ihrem Zwecke in dieser praktischen Einzelausgabe wohl gerecht zu werden.

Digitized by Google

Kirchenmusikalische Rundschau

Ein 25jähriges kirchenmusikalisches Jubiläum in der Diaspora. Am 1. Okt. 1916 beging Herr Thomas Hagedorn, z. Zt. Organist und Kantor an der katholischen Marienkirche zu Leipzig-West, sein 25jähriges Jubiläum als Organist und Lehrer. Eine arbeitsreiche, kirchenmusikalische Tätigkeit liegt hinter ihm, und diese ist um so verdienstvoller, als sie ganz der Diaspora angehört. Nach seinem Austritte aus dem Seminar zu Heiligenstadt im Herbste 1891 wirkte Hagedorn zunächst 1½ Jahre lang an der katholischen Schule zu Liebenwerda. Daselbst fand er bei den täglichen Gottesdiensten und auf allmonatlichen Missionsfahrten reichlich Gelegenheit, sich in die musikalische Praxis als Organist und Gesangsleiter einzuarbeiten; Ostern 1893 siedelte er nach Helbra, dem Mittelpunkte des Mansfelder Bergbetriebes, über. Hier fand er eine größere Kirchengemeinde mit gut entwickeltem Vereinsleben, jedoch noch recht verworrene musikalische Verhältnisse vor; deutscher und polnischer Volksgesang und gelegentlicher lateinischer Männerchorgesang führten einen wenig edlen Wettstreit miteinander. Zwei Jahre ertrug Hagedorn diese Zustände mit Geduld. Dann aber — es war im Sommer 1895 — schritt er, nachdem er auf der Regensburger Kirchenmusikschule das erforderliche Rüstzeug gewonnen, frisch und vertrauensvoll zur Reform der gottesdienstlichen Musik. Er gründete einen kleinen Knabenchor, der die Choraleinlagen besorgte, einen größeren Kinderchor und vereinigte beide mit den besten und begeistertsten Sängern des schon bestehenden Männergesangvereins zu einem gemischten Chore und brachte es in rastloser, unverdrossener Arbeit, unterstützt von einem tatkräftigen Pfarrer und arbeitsfrohen Kollegen, nach kaum einem halben Jahre dahin, daß fortan jedes Hochamt genau den liturgischen Vorschriften entsprechend ausgeführt werden konnte.

Mit innerer Befriedigung konnte er nach weiterer fünfjähriger, unermüdlicher Tätigkeit auf das Erreichte, einen geregelten Kirchengesang, zurückblicken. Ostern 1900 folgte er einem Rufe nach Leipzig.

Hier im Fabrikviertel Plagwitz-Lindenau bot sich ihm ein weiteres reiches Arbeitsfeld dar. Es galt die Katholiken zu sammeln. Was hätte mehr dazu beitragen können als ein schöner Kirchengesang? Man hatte in Hagedorn die musikalische Kraft gefunden, die alle Schwierigkeiten meisterte. Der von ihm neu gegründete Kirchenchor brachte unter seiner künstlerischen Leitung trotz des anfangs geringen Zusammenhangs und der kleinen Sängerschar manch feines Werk zu Gehör. Doch erst, als 1908 eine große romanische Kirche eingeweiht und damit der enge Turnsaal verlassen und 1915 eine moderne Orgel (Jahn) beschafft wurde, konnten seine kirchenmusikalischen Fähigkeiten ganz zur Geltung kommen. Unermüdlich hat er außerdem seine und des Chores Kraft in den Dienst zahlreicher Gemeindefeiern und Wohltätigkeitsfeste in Leipzig-West gestellt. Daß der Jubilar in der Musikstadt Leipzig keine Gelegenheit zu musikalischer Weiterbildung unbenutzt vorübergehen ließ, bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung. Im Richard-Wagner-Verein und im Seminar des Musikdozenten Professor Prüfer, wo er als „Regensburger" größter Wertschätzung begegnete, erweiterte er seine musikgeschichtlichen Kenntnisse und eignete sich bei einem angesehenen Praktiker die Technik des Orchestersatzes an. Als Dirigent mehrerer Chöre und als Vereinsmusik-Kritiker verschaffte er sich einen genauen Einblick in das Gesangvereinsleben und die neuere Chorliteratur und bildete durch fleißigen Konzertbesuch seinen musikalischen Geschmack. Die Früchte dieses ernsthaften Studiums traten bald in einem erfolgreichen, vielseitigen kompositorischen Schaffen zutage.

Es entstand eine stattliche Reihe beachtenswerter vokaler Werke, darunter als Hauptwerk das Oratorium „St. Benno" (erste erfolgreiche Aufführung 1902). Erschienen sind bis jetzt etwa 40 Einzelwerke, u. a. an geistlichen Gesängen: die vortreffliche, für Diasporaverhältnisse besonders zu empfehlende Sammlung von „26 Hymnen und Motetten", die „Hymne an das heilige Kreuz" (Beilage zu den „Fliegenden Blättern für Kirchenmusik"), „Kreuzhymnus" für Solo und Orgel und Chor „Wer mein Jünger sein will" und „Drei Kriegslieder"; an weltlichen Stücken: etwa 25 Männerchöre, die Melodrame „Die Leipziger Schlacht" (für Kinderchor, Deklamation und Klavier) und „In der Schlacht", eine satirische, geistvolle humoreske „Entwicklung des deutschen Männerchorliedes" und eine Anzahl recht volkstümlicher Kindergesänge. Zahlreiche Chöre und Sologesänge geistlichen und weltlichen Gepräges harren noch der Herausgabe, von ersteren die Kantate „Die sieben Worte Jesu am Kreuze" für Soli, Chor, Streichmusik und Orgel und eine „Sammlung mehrstimmiger deutscher Kirchengesänge und Motetten". Die Hagedornschen Lieder werden stets gern gesungen; sie sind sehr wirksam, zeichnen sich aus durch warme Empfindung und klangvollen Ausdruck und verleugnen auch in den moderneren Stücken nicht die Regensburger Schule und den Hallerschen Geist. Seine Chorwerke wurden von den ersten Vereinen (in Leipzig u. a. vom Lehrergesangverein, Männerchor, Domchor des Völkerschlacht-Denkmals) in den Vortragsplan aufgenommen und von der Kritik freundlichst beurteilt.

Dem Jubilar wurden anläßlich seines Jubiläums zahlreiche, wohlverdiente Ehrungen zuteil. Möge es ihm vergönnt sein, in Gesundheit und alter Kraft noch viele Jahre zu wirken und zu schaffen zum Wohle der Gemeinde und zur Förderung der *Musica sacra!* Rud. Pohl, Leipzig.

(Dem ehemaligen Mitschüler an der Regensburger Kirchenmusikschule herzlichste Glück- und Segenswünsche! D. Red.)

Digitized by Google

In **Neisse** feierte am 14. September der Direktor des dortigen Emeriten-Priesterhauses, **H. H. Paul Krutschek**, seinen 70. Geburtstag. Der kirchenmusikalischen Welt ist der „schlesische Witt“ durch sein von reichem Wissen und heiliger Begeisterung für die *Musica sacra* zeugendes Buch „Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche“, das 1901 in 5. verbesserter Auflage erschien (C.-V.-K. Nr. 1358), sowie durch seine polemischen Aufsätze, speziell im „Kirchenmusikalischen Jahrbuch“ (Jahrg. 1893 und 1894), bekannt geworden. Wir wünschen dem verdienten Kirchenmusiker nachträglich — leider hat die Redaktion, wie in einigen anderen Fällen, zu spät Kenntnis erhalten — für seinen Lebensabend des Himmels reichsten Segen!

In **Würzburg** fand am 12. November unter Leitung des Direktors an der Königlichen Hofkirche, **Adam Reuss**, ein Konzert statt, das ausschließlich geistlichen Kompositionen Max Regers gewidmet war und von den Besuchern mit reichem Beifall aufgenommen wurde.

Bei der Feier des Cäcilienfestes führte der Cäcilienverein **Straubing** beim Hochamte kein geringeres Opus auf als Palestrinas achtstimmige *Missa „Hodie Christus natus est“* und zwar wie Fachmänner versichern, mit einem solchen Erfolg, daß das Meisterwerk um Haupteslänge alle anderen Nummern überragte, ein Zeichen, daß der Palestrinastil nicht als die alleinige Domäne unserer Domchöre betrachtet werden darf. Das bewies auch der Stadtpfarrkirchenchor in **Cham**, als er am 12. November bei Anwesenheit des Hochwürdigsten Herrn Bischofs Exzellenz Dr. von Henle anläßlich einer Altarweihe Palestrinas sechsstimmige *„Missa Papae Marcelli“* vortrefflich sang. Wir glauben nicht irre zu gehen, wenn wir hinter der Aufführung den Willen des einstigen Domsängers und Präfekten der Dompräbende, Herrn Stadtpfarrers Seidl sehen, der, selbst ein klassisch gebildeter Musiker, auch von seinem Chore bei einem solch außerordentlichen Feste wieder einmal altklassische Polyphonie zu hören wünschte.

Aus der Redaktionsstube.

H. P. Dom., Sup. Würzburg. Herzlichen Dank für das übersandte Ms.; werde dasselbe bei Gelegenheit verwerten und dann wunschgemäß zurücksenden. Herzl. Gruß! — H. P. Viv. Seckau. Ihre „Selbstberichtigung“ habe ich gewiß erhalten, werde sie auch, sobald sich Platz dafür findet, abdrucken, aber für jede kleine Einsendung eine Empfangsbestätigung senden, das erlaubt mir meine Zeit mit dem besten Willen nicht. Frdl. Gruß! — H. Dr. Wz., Univ. Wien. Da ich Ihre genaue Adresse nicht besitze, so wollen Sie, bitte, auf diesem Wege meinen besten Dank für die liebenswürdige Dedikation Ihrer interessanten Studie entgegennehmen. Eine kleine Besprechung in der *Musica Sacra* wird folgen. Erg. Gruß! — An mehrere Leser. Es wird im neuen Jahrgang ein offenes Wort darüber gesprochen werden; Einsendung liegen bereits vor.

Mit dem Jahre 1917 tritt die *Musica Sacra* ihren

50. JAHRGANG

an. Da bedarf es wohl keiner eigenen Aufforderung an unsere Abonnenten und Leser, die Treue, die sie der Gründung des † Dr. Witt und Dr. Haberl so lange Jahre gehalten haben, auch im Jubiläumsjahrgang zu bewahren, zumal sich der Verlag in hochherziger Weise entschlossen hat, trotz der enormen Preissteigerungen den alten billigen Preis von 3 ℳ auch für den 50. Jahrgang beizubehalten. Darum auf frohes Wiedersehen im Neuen Jahre, zu dem allen Abonnenten und Lesern die besten und herzlichsten

Glück- u. Segenswünsche

entbieten: **Verlag und Redaktion der Musica Sacra.**

Anbei eine Bestellkarte für den 50. Jahrgang 1917 der *Musica Sacra*.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Eine neue Brevier-Ausgabe:

Breviarium Romanum in 12° (5). *Editio tertia juxta typicam, amplificata prima* mit vier Titelbildern und zahlreichen Illustrationen von Fr. Max Schmalzl C. Ss. R. **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis broschiert 30 ℳ, gebunden 47—78 ℳ.

Da das hl. Weihnachtsfest, an dem sich alle, die einander nahestehen, gleichsam als kleinen Lichtblick in diesen traurigen Zeiten eine Freude bereiten wollen, immer näher rückt, so tritt die „Geschenkfrage" mit ihrer schwierigen Entscheidung an so viele heran. Doch, was soll man in diesen ernsten Zeiten schenken? Da möchte ich nun auf die Neuausgabe eines Werkes aufmerksam machen, das für den Priester so notwendig ist wie kein zweites, das das *A* und *Ω* seines Tagewerkes bildet, das Brevier; sie ist vor kurzem erst erschienen und trägt auf der Stirne die Worte: *editio amplificata,* also etwas, das uns bisher fehlte. Wer sich seinerzeit bei der Brevierreform das *„Psalterium amplificatum"* beigelegt hatte, wird sich der Freude gern erinnern, die ihm dieses bequeme Buch mit seiner praktischen Einrichtung bereitet hat, und der heimliche Wunsch nach einem solchen Brevier mag vielleicht damals schon in ihm aufgestiegen sein. Diesen Wunsch hat nun die Firma Pustet in glänzender Weise mit der eben genannten Neuausgabe erfüllt. Wir möchten im folgenden den Beweis für diese *Amplificatio* erbringen und in kurzen Strichen zeigen, worin dieselbe besteht. Selbstverständlich kann es sich für uns nicht darum handeln, alle Neueinrichtungen und Verbesserungen aufzuweisen, sondern nur die hauptsächlichsten derselben, gleichsam die Grundzüge.

Den obersten Grundsatz der meisterhaften Redaktion bildete das Bestreben, den Text möglichst fortlaufend zu gestalten und dadurch das Nachschlagen und Blättern möglichst zu vermeiden. Um dieses Prinzip gruppieren sich alle Anordnungen.

So ist vor allem das *Psalterium* vollständig ausgedruckt, so daß ein Zurückgreifen auf das *Ordinarium* nicht notwendig ist. Das kommt vor allem bei den Offizien *de ea*, speziell in der Fastenzeit in Anschlag. Bei der Prim sind die *Preces dominicales* und *feriales* mittels Linien scharf geschieden, so daß der Beter nicht mehr in die Ferial-*Preces* hineingerät; das *Capitulum* ist sogleich an Ort und Stelle aus dem *Commune Sanctorum*, ja sogar aus der *Dedicatio Ecclesiae* und den Offizien *B. M. V.* ausgesetzt, eine Annehmlichkeit, die gerade hier nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Auch der 4. Psalm ist bei der Ferial-Prim — in den Fällen, wo das II. *Laudes*-Schema trifft — eingesetzt, ebenso wie bei der Sonntags-Prim der 1. und 2. Psalm.

Bei den Heiligenfesten spielt bekanntlich nach den neuesten Entscheidungen die *Lectio IX. contracta* in den Fällen, wo das Fest simplifiziert wird, eine Rolle; man braucht sie nicht mehr erst im Anhang oder gar in einem eigenen Büchlein zu suchen, sondern findet sie *in hoc casu* gleich im Anschluß an die Lektionen der II. Nokturn. Einen besonderen Stein des Anstoßes in bezug des Umherblätterns bildete bisher das in der Osterzeit so oft treffende *Officium Martyrum*: dasselbe ist nunmehr in ununterbrochener Reihenfolge ausgesetzt. Haben I. und II. Vesper das gleiche Formular mit Ausnahme des ℣. und der Antiphon zum *Magnificat,* so ist diese Antiphon zur II. Vesper mit ihrem ℣. sogleich in die I. Vesper (unmittelbar nach der Antiphon zur I. Vesper) einbezogen, steht aber auch nochmals bei der II. Vesper eigens ausgesetzt. Änderungen bei der letzten Strophe der Hymnen (z. B. an Muttergottesfesten), Genuflexionen (z. B. bei *Ave maris stella*) sind durch Sternchen oder Rubriken kenntlich gemacht, und zwar nicht wie bisher, nachdem man die betreffende Strophe bereits gebetet hatte, nach derselben, sondern rechtzeitig vor derselben. Ein Beispiel für die Akribie in diesen Dingen sei hier kurz erwähnt. Am 21. Nov. *In Praesentatione B. M. V.* werden die Lektionen und Responsorien aus dem *Commune* gebetet; nur im ℟. VII. ist eine kleine Änderung notwendig: *tuam sanctam Praesentationem* statt *tuam festivitatem.* Bis man nun zur VII. Lektion kommt, wird diese Variatio wohl in den meisten Fällen *im Commune* übersehen. Damit das nicht geschieht, ist im *Commune* im VII. ℟. das *festivitatem* auffällig in Sperrdruck gesetzt und gleich darunter die betreffende Änderung. Entstammen die Tagesorationen dem *Commune,* so sind sie mit C 1, 2 usf., signiert und brauchen an Ort und Stelle nicht mehr eigens aufgeschlagen werden. Überhaupt sind nach der praktischen Richtung hin eine Reihe von Verbesserungen eingeführt worden, die überall die sichere und routinierte Hand der Redaktion erkennen lassen. Dahin gehört z. B. auch die übersichtliche Gestaltung des ganzen Textbildes durch wohlabgewogene Anordnung des Satzes, durch verschiedene Schriftarten, besonders bei der ebenfalls neuen, wohltuenden Zitation bei jedem Offizium auf die Seitenzahl des *Commune Sanctorum,* durch Abteilungsstriche usw. Daß solche Anordnungen natürlich die ganze Aufmerksamkeit, um nicht zu sagen Raffiniertheit, der Setzerei und ihres Vorstandes, sowie der Korrektoren erforderten, darauf sei nur *per transennam* hingewiesen. Wird bei einer Neuauflage — bei der 1. Auflage ist es technisch ein Ding der Unmöglichkeit — auch das noch ermöglicht, daß man z. B. bei jenen Orationen, die während des Offiziums bei jeder Hore benötigt werden, nicht umzuwenden braucht, so wäre damit eine weitere Bequemlichkeit erzielt.

Daß die üblichen Zugaben im *Appendix*, wie die *Preces ante et post Missam,* die *Litaniae approbatae* usw. nicht fehlen, versteht sich bei einem solchen Buche von selbst; aber auf andere Zugaben in Einlageheftchen, die eigens zu diesem Zwecke zusammengestellt wurden, möchte ich noch aufmerksam machen. Das eine enthält die Festpsalmen für die Festoffizien, das zweite alle Texte aus dem *Commune* für die Heiligenfeste, die ihre Psalmen dem *Psalterium* entnehmen, das dritte endlich ist jener kostbare Faszikel, der aus der Feder des bekannten Theologen Van der Heeren, aus dessen größerem Psalmenwerk stammend, eine kurze Inhalts- und Situationsübersicht für jeden einzelnen Psalm nach der Disposition des *Psalteriums* gibt. Dieses Heftchen kann man jeweils beim Beten neben oder in das Brevier legen, und mit einem kurzen Blick ist der geistige Hauptinhalt des Psalmes erschlossen; welch

Digitized by Google

großen Nutzen dieses Hilfsmittel für ein andächtiges Breviergebet schafft, braucht wohl nicht eigens betont zu werden. Dazu kommen noch die einzelnen Einlegeblätter mit den Texten „*Venite exsultemus, Te Deum, Benedictus, Magnificat,* den Suffragien, Responsorien für die Adventsonntage, den Sonntagsorationen, Kommemorationen usw.

Ein Wort noch über die Ausstattung. Vor allem sei der schöne, kräftige Druck mit den großen, leicht leserlichen Typen hervorgehoben, der namentlich älteren Augen ein wahres Labsal bedeutet, dann das nicht zu dicke Papier, das zwar dem bisher verwendeten englischen Dünndruckpapier an Qualität noch nicht gleichkommt, aber doch dem einzelnen Bande trotz der *Amplificatio* die bisherige handliche und gefällige Form erhalten hat; rechnet man noch den sauberen Druck, den soliden, biegsamen Einband von den einfachsten bis zu den besten Qualitäten, endlich den bei den jetzigen Steigerungen in jedem einzelnen Produktionszweig immerhin noch mäßigen Preis, so kann man den Verlag zu dieser Neuausgabe, die ihn auf die Höhe seiner liturgisch-technischen Leistungen in Brevieren geführt hat, nur auf das freudigste beglückwünschen.

So hat die Redaktion im Verein mit allen beteiligten Faktoren ein Werk geschaffen, das allen Priestern die größte Freude bereiten wird. Eine eigene Empfehlung zur Anschaffung des neuen Breviers, das zugleich eine Zierde des deutschen, vaterländischen Kunstgewerbes bildet, bedarf es nach den obigen Ausführungen wohl kaum mehr; als Gabe aus Freundes- oder eigener Hand auf den Weihnachtstisch gelegt, wird es mit seinem Inhalt sicherlich eine wahre Freudenquelle sein: „*Ad maiorem Dei gloriam!*"

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg, zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Gestatten die liturgischen Gesetze beim Hochamte deutsch zu singen? Von Dr. Fr. X. Witt. Ein Vortrag, gehalten bei dem zu St. Gallen vom 23. September bis 13. Oktober 1873 abgehaltenen „Instruktionskurse für katholische Chor-Direktoren und Organisten". Mit einem Prolog und Epilog. 2., vermehrte Auflage. Mit Druckgenehmigung des bischöflichen Ordinariates Regensburg. 1886. 8°. 40 Seiten. (VK 159.) . . . . . 50 Pf.

Kompositionen von Geistl. Rat und Domkapellmeister F. X. Engelhart in Regensburg.

Gesänge zum Gebrauche bei den geistlichen Exerzitien in Seminarien und Klöstern. **Ausgabe A** für Männerchor. 32 S. in 8°. 2., vermehrte Auflage. (VK 2087.) 15 Pf.

Gesänge zum Gebrauche bei den geistlichen Exerzitien in Klöstern und Instituten. **Ausgabe B** für Frauenchor. 8°. 24 S. 12 Pf.

Die Hirten bei der Krippe. Ausgabe **A** für 2 Soli und 8 stimmig gemischten Chor mit obligater Orgelbegleitung. (VK 3316.) Partitur 20 Pf.

Ausgabe **B** für 2 Soli und 4stimmig gemischten Chor mit obligater Orgelbegleitung. Partitur 20 Pf.

Ausgabe **C** für 2 Soli mit 4stimmigem Knaben- oder Frauenchor mit obligater Orgel. Partitur 20 Pf.

Der Engel des Herrn. Ausgabe **A** für 2stimmigen Chor und Orgel oder Harmonium (VK 3209.) Partitur 20 Pf.

Ausgabe **A** in lateinischer Sprache für 2 Stimmen mit Orgel 20 Pf.

Ausgabe **B** für Solo und 4stimmig gemischten Chor und Orgel oder Harmonium. Partitur 20 Pf.

Ausgabe **C** für 4stimmigen Männerchor und Orgel oder Harmonium. Partitur 20 Pf.

Abendgebet: „Bevor ich mich zur Ruh begeb'." Ausgabe **A** für Soli, gemischten Chor und Orgel (Harmonium). (VK 3209.) Partitur 40 Pf., 4 Stimmen (à 5 Pf.) 20 Pf.

Ausgabe **B** für Soli, 3stimmigen Frauenchor und Orgel (Harmonium). Partitur 40 Pf.

Solo- und Chorstimme auf einem Blatte 10 Pf.

Morgengebet: „O Gott, du hast in dieser Nacht." Ausgabe **A** für Soli, gemischten Chor und Orgel (Harmonium). (VK 3507.) Partitur 40 Pf.

Ausgabe **B** für Soli und 3st. Frauenchor. Partitur 40 Pf.

Fünf Marienlieder für Solostimmen, 6—7stimmigen Chor und Orgel. 2. Auflage. (VK 3539.) Partitur 80 Pf. 4 Stimmen (à 20 Pf.) 80 Pf.

Zwölf Lieder zur Verehrung des Jesukindes, der Mutter Gottes, der heiligen Familie und des heiligen Schutzengels in Kirche und Haus. Für 2–3 Oberstimmen. 2. Auflage. (VK 3684 b.) Partitur 1 Mk. 20 Pf. 2 Stimmen (à 60 Pf.) 1 Mk. 20 Pf.

Heilige Namen allzeit beisammen! 14 Lieder zu Jesus, Maria und Joseph für Soli, gemischten Chor und Orgel. Partitur 1 Mk. 80 Pf. 4 Stimmen (à 50 Pf.) 2 Mk.

Gruss an Maria. 8 Marienlieder für 3 bis 4 Oberstimmen mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Partitur 1 Mk. 2 Stimmen (à 30 Pf.) 60 Pf.

(Op. 51a.) **Sieben Marienlieder und ein Weihnachtslied** für Soli 4—8stimmig gemischten Chor mit Orgel. (Inhalt: Maria vom Siege — Rosenkranzlied — Maria vom guten Rat — Maria, rein von aller Schuld — Maria, sei und bleib die Mutter mein — Lied zur Rosenkranzkönigin — Angelus-Läuten — Weihnachtslied.) Partitur 1 Mk. 20 Pf. 4 Stimmen (à 30 Pf.) 1 Mk. 20 Pf.

(Op. 51a.) **Maria vom Siege,** für 4stimmigen gemischten Chor mit Sopran und Altsoli nebst Orgel. Partitur 40 Pf. 4 Stimmen (à 10 Pf.) 40 Pf.

(Op. 51b.) **Fünf Marienlieder und zwei Weihnachtslieder** für Soli, 2—4 Oberstimmen mit Orgel (oder Harmonium). Partitur 1 Mk. 40 Pf. 2 Stimmenhefte (à 45 Pf.) 90 Pf.

Zwei Kriegslieder für 4stimmigen Männerchor mit und ohne Begleitung des Pianoforte. (1. Den deutschen Müttern! 2. Kriegsgebet.) Direktionsstimme 40 Pf. Klavierpartitur (zu Nr. 1) 20 Pf. 4 Singstimmen (à 10 Pf.) 40 Pf.

Kriegsgebet für 1stimmigen Chor mit Orgel. (Aus Engelhart, 2 Kriegslieder). Partitur 20 Pf. Singstimme 3 Pf. Das Hundert 2 Mk. 40 Pf.

Ave Maria Patrona Bavariae! Zweistimmig mit Harmonium- oder Klavierbegleitung. Gedicht von M. Pöllinger, Gr.-8°. Klavier- oder Harmoniumbegleitung 25 Pf Stimmen (beide auf einem Blatt) 10 Pf.

Königin des Friedens. Lied für einstimmigen Chor. Mit Titelbild in Vierfarbendruck. 4 Seiten Gebetbuchformat 8 Pf. 100 Stück 7 Mk. 50 Pf. Orgelbegleitung 20 Pf.

(Op. 55), **Königin des Friedens.** 5 Marienlieder und „O Kindlein bei!" Kriegslied] für 3–4 Oberstimmen mit Orgelbegleitung. Lex.-8°. Partitur 1 Mk. 20 Pf. 3 Stimmen (à 40 Pf.) 1 Mk. 20 Pf.

(Op. 57), **Maria Königin des Friedens.** 5 Lieder für Soli und 4—8stimmig gemischten Chor mit und ohne Orgelbegleitung. Lex.-8°. Partitur 1 Mk. 20 Pf. 4 Stimmen (à 20 Pf.) 80 Pf.

(Op. 59), **Siebzehn Litaneien** (12 Lauretanische, 2 Herz-Jesu-, 3 Namen-Jesu-Litaneien) zu privatem Gebrauche in Instituten und Klöstern in Choralform ohne Begleitung. 8°. 60 Pf.

Digitized by Google

Inhalt

des 49. Jahrganges 1916 der Musica Sacra

Seite

I. Abhandlungen und Aufsätze

Geiger, Joh., Brixen, Die Tonarten beim Gesangunterricht 113
Heel, Jos., Gesangschulen und Gesangproben 135
Hirschberg, Dr. L., Berlin, Karl Loewes Kalender der Heiligen und Märtyrer . 11
— —, Karl Loewes Oratorium „Palestrina“ 47
Kehrer, Jod., Cochem, Joh. Seb. Bachs Kanzona in D-Moll 81
Kroyer, Dr. Th., München, Joseph Rheinberger als Kirchenkomponist 2
Renner, Jos., Regensburg, Dr. Kroyers Rheinberger-Biographie 71
Scherer, Dr. W., Regensburg, Die religiöse Musik, ein Weg zu Gott 89
Stehle, Dr. Ed., Der mehrstimmige Gesang (Chorphotographien II) 140
Ziegler, Dr. B., München-Solln, „Tenebrae factae sunt“ in der Vertonung von Mich. Haydn und Jos. Camerloher 133

II. Choral und Liturgie

Schmid, E., Freising, Die kirchlichen Bestimmungen über das Orgelspiel . . . 35
— — Merkpunkte für die einzelnen Zeiten und Feste des Kirchenjahres: I. Advent 188
Stehle, Dr. Ed., Der Choral (Chorphotographien I) 95
Wagner, Dr. P., Freiburg (Schw.), Über die Behandlung des Lateins im Gregorianischen Choral 33
— — Über den Choralrhythmus 129

III. Deutsches Kirchenlied

Bone, Dr. K., Düsseldorf, Bones „Cantate“. Zu den Quellen der Lieder und Gebete 18, 38
Cohen, C., Köln, Die 23 Einheitslieder . 167
Müller, Dr. H., Paderborn, Die 23 Einheitslieder 161
Stehle, Dr. Ed., Der deutsche Volksgesang (Chorphotographien III) 184
S. K., Ein Vorschlag in bezug auf das deutsche Kirchenlied 77
P. Kreitmaiers neue religiöse Lieder „Unsere Kirche“ 65

IV. Verschiedenes

Krön, A., Regensburg, F. X. Engelhart. Zum 25jährigen Domkapellmeisterjubiläum 178
Pohl, R., Leipzig, Ein 25jähriges kirchenmusikalisches Jubiläum in der Diaspora 193
Pracher, M., München, Katholische Kirchenmusik im bayerischen Hochland 30
Richter, O., Dresden, Zum 700jährigen Bestehen des Dresdner Kreuzchores . . . 150
Schefold, Jos., Rorschach, Kirchenmusik an der St. Columbanskirche in Rorschach 9
Scherer, Dr. W., Zum St. Cäcilienfeste . 171
Waas, Dr. M., Wien, 25 Jahre Wiener Kirchenmusik 152
Weinmann, Dr. K., Regensburg, Michael Hallers letzte Komposition 45
Antiphona „Repleatur os meum“ 173
Aufführungen d. Regensburger Domchors 70, 88, 182
Die Lehrerorganisten-Frage und die Trennung des Mesnerdienstes vom Schuldienste im Bayerischen Landtag 52
Joh. Seb. Bach in der Walhalla bei Regensburg 127
Schweigen und Ruhe 54
Über katholisches Orgelspiel 75

Digitized by Google

Seite

V. Unsere Toten

Locher, Carl 8
Reger, Max, von Dr. K. Weinmann . . 119
Schweitzer, Gustav 125
Stein, Bruno, von K. Jendrossek . . . 29

VI. Erzählungen

Hilarius, J., Glück im Unglück 156
Kleist, H. v., Die hl. Cäcilia oder die Gewalt der Musik 102
Das erschlichene Solo 59

VII. Gedichte

Zum neuen Jahre 1
Kehrer, Jod., An den Frieden 139
Kernstock, O., St. Michael 44

Seite

Körner, Th., Die heilige Cäcilia 17
Schmidlin, A., Friedenskönigin 53
Stach, Ilse v., Agnus Dei 16
Weitzel, W., Palestrina redivivus . . . 183

VIII. Musikalische Rundschau

Kirchenmusikschule Regensburg:
Feldpostbriefe 31
Der 42. Kursus 126
Der 43. Kursus 170
127, 155, 193.

IX. Besprechungen, Bücher- und Musikalienmarkt

S. 62, 78, 108, 112, 128, 174, 191.

X. Aus der Redaktionsstube

S. 32, 63, 80, 194.

Digitized by Google

Verlag von **Friedrich Pustet** in **Regensburg**, zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Für die heilige Advents- und Weihnachtszeit.

Dirschke, F., **Die wechselnden Gesänge zum Hochamte an den Sonntagen der Advents- und Fastenzeit** für schwache Kirchenchöre eingerichtet und herausgegeben. Mit Approbation des Hochw. Herrn Fürstbischofs von Breslau. Kl. 8°. IV u. 40 S. (C. V. K. 1537.) Kart. 50 ₰.

Haller, Mich., (Op. 98). **In Nativitate Domini.** V. Motetta ad III voces æquales. (C. V. K. Nr. 3689 a.) Part. 1 ℳ 70 ₰. 3 Stimmen à 20 ₰.

Mayer, J. G., **Die Vesperpsalmen** und **Magnificat** auf das **Weihnachts-**, Oster-, Pfingst-, Fronleichnams- und Mariä-Himmelfahrts-Fest. Einstimmiger Choral und Falsibordoni für 4 Männerstimmen. 2. Aufl. (C. V. K. Nr. 761.) Partitur 1 ℳ 40 ₰, Stimmen 1 ℳ 60 ₰.

Mitterer, Ign., **VIII Responsoria** post Lectiones trium Nocturnorum in festo Nativitatis Domini, ad 4 voces inæquales cum organo. (C. V. K. Nr. 537.) Part. 1 ℳ 50 ₰. St. 80 ₰.

Molitor, J. B., (Op. 14). **Missa „Rorate cœli"** ad 1 voc., com. Organo. 2. Aufl. (C. V. K. Nr. 239.) Part. 1 ℳ. St. 20 ₰.

Offertorien, zweistimmige, mit obligater Orgelbegleitung. Band I. Heft 2. **Die Offertorien der Heiligenfeste vom Advent bis zur österlichen Zeit.** 18 Original-Kompositionen. (C. V. K. Nr. 1534.) Partitur 1 ℳ. 2 Stimmenhefte à 30 ₰.

Offertorien, zweistimmige. Band II. Heft 1. Die Offertorien des Proprium de Tempore für 2 Singstimmen mit obligater Orgelbegleitung bezw. 4 gemischte Stimmen. **Vom 1. Adventsonntage bis Sexagesima incl.** 19 Original-Kompositionen. Part. 1 ℳ. St. à 30 ₰.

Offertorien, zweistimmige. Band II. Heft 2. Die Offertorien des Proprium de Tempore für 2 Singstimmen mit obligater Orgelbegleitung bezw. 4 gem. Stimmen. **Vom Sonntag Quinquagesima bis zum 2. Sonntag nach Ostern incl.** 20 Original-Kompositionen. Part. 1 ℳ. Stimmen à 30 ₰.

Schildknecht, Jos., (Op. 22). **Missa (sine Gloria) in Dominicis Adventus et Quadragesimae** cum duobus Offertoriis, 4 voc. inæqu. cantanda. Messe (ohne Gloria) für die Advents- und Fastensonntage mit Offertorium „Ave Maria" für die Advents- und „Meditabor" für die Fastensonntage für 4stimmigen gem. Chor. (C. V. K. Nr. 1657.) Partitur 1 ℳ. 4 Stimmen à 20 ₰.

Witt, Dr. Fr. X., (Op. 34). **Gradualien für das ganze Jahr.** Erstes Heft. Nr. 1—10: Gradualia in Dominicis Adventus et Quadragesimae: die sämtlichen Gradualien für die Sonntage im Advent und in der Fasten. Für 4st. gem. Chor von L. Hoffmann, J. G. Mettenleiter u. Dr. Fr. X. Witt. (C. V. K. No. 430.) Partitur 40 ₰. 4 Stimmen à 20 ₰.

Anfangs Dezember 1916 gelangt zur Ausgabe:

Dachs, Michael, Opus 26a

Vesper

für das

heilige Weihnachtsfest

Choral mit Orgelbegleitung nach der Editio Vaticana und Falsibordoni für gem. Chor

Partitur Mk. 2.50, 4 Stimmen je 60 Pf. Mk. 2.40

Verlag Friedrich Pustet, Regensburg

Katholische Kirchenmusik

liefert prompt und billigst das

General-Depôt cäcil. Kirchenmusik

von

Feuchtinger & Gleichauf

in Regensburg.

Auswahlsendungen bereitwilligst.
Kataloge gratis und franko.
Versand nach allen Ländern.
Grosses Lager weltlicher Musikalien.
Gefl. Aufträge wollen wie oben adressiert werden, also stets beide Namen schreiben.

Digitized by Google

Weihnachts-Musikalien.

Brettner, Jos., Jesukindlein, komm zu mir! Das Gebet unserer lieben Kleinen. Ausgabe **A** für gem. Chor (mit Solo und Duett) und Orgel- oder Harmoniumbegleitung. 2. Aufl. Ausgabe **B** für drei Oberstimmen (mit Solo und Duett) mit Orgel- oder Harmoniumbegl. Jede Ausgabe 20 Pf.

Engelhart, F. X., Die Hirten bei der Krippe. Ausgabe **A** für 2 Soli und 8stimmigen gemischten Chor mit obligater Orgelbegleitung. Ausgabe **B** für 2 Soli und 4stimmigen gemischten Chor mit obligater Orgelbegleitung. Ausgabe **C** für 2 Soli und 4stimmigen Knaben- und Frauenchor mit obligater Orgelbegleitung. Jede Ausgabe 20 Pf.

Griesbacher, P., Weihnachten. Gedicht von **P. Langer.** Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Opus 162. Groß 8°. 40 Pf.

Haan, A., (Op. 2), **Zehn Weihnachtsgesänge** für 3 gleiche Stimmen (mit Texten aus dem Münsterschen Gesangbuch von 1897). Partitur 80 Pf.; 3 Stimmen (je 30 Pf.) 90 Pf.

Haller, M., (Op. 70), **Weihnachtsweisen.** 9 Lieder zur heiligen Weihnachtszeit. Für Sopran- und Altstimmen mit Begleitung des Harmoniums, der Orgel oder des Klaviers. 4. Auflage. Partitur 90 Pf.; 2 Stimmen 80 Pf.

Handel-Mazzetti, Enrica v., Acht geistliche Lieder. Für eine Singstimme (einstimmigen Chor) mit Klavier- oder Harmoniumbegleitung in Musik gesetzt von Hans Kases. Opus 2. Klein-4°. 1 Mk. 20 Pf.

Kindsmüller, K., Lied zum Jesukindlein in der Kriegszeit. Für 3 Oberstimmen mit Begleitung. 8°. Partitur 20 Pf., Singst. 5 Pf., 100 Stück 4 Mk.

Hüttenmeister, Richard, (Op. 2), **Acht deutsche Weihnachtslieder** zum kirchlichen Gebrauch für 4stimmigen gemischten Chor. Preis 50 Pf. Partiepreis für 10 Exempl. à 40 Pf. (Einzelstimmen sind nicht erschienen.)

„Stille Nacht, heilige Nacht". Weihnachtslied für 2 gleiche Stimmen 3 Pf. 100 Stück 2 Mk. 40 Pf. (Stimmen sind nicht erschienen.)

Neue Musikalien aus dem Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg:

Griesbacher, P.,

Bayern-Hymne

Lied zur Landes-Schutzherrin.
Gedicht von P. Cœlestin, O. Cap.

Für eine oder zwei Stimmen mit Orgel oder Harmonium.
Partitur 40 ₰, Singstimme 4 ₰, 100 St. 3 ℳ.

Kreitmaier, J., S. J.,

Hymne an die Patrona Bavariæ

Gedichtet von E. Przywara.

Kl.-4°. A. (Op. 24a), Ausgabe für einstimmigen Volksgesang mit Orgelbegleitung. Partitur 40 ₰, Singstimme 4 ₰, 100 St. 3 ℳ.
B. (Op. 24b), Ausgabe für vierstimmig gemischten Chor.
Partitur 40 ₰, 4 Stimmen (à 10 ₰) 40 ₰.

Mathias, F. X., Op. 34,

Mess-Kantate

„O unbesiegter Gottesheld St. Michael" für Solo-, Chor- und Volksgesang mit Orgelbegleitung. Hoch-4°. Partitur 2 ℳ 50 ₰, 4 Chorstimmen (à 20 ₰) 80 ₰, Volksstimme :: mit Text 6 ₰, 100 Stück 5 ℳ. ::

Die „Meß-Kantate" ist eine einheitliche Vertonung der Stillmesse unter Zugrundelegung eines kirchlichen Volksliedes und unter Heranziehung aller der katholischen Liturgie eigenen Musikträger und Musikformen: Solo-, Chor- und Volksgesang mit Begleitung hauptsächlich der Orgel, in einer angemessenen, organisch einheitlichen Stilverbindung.

Orgelbegleitung zu den 23 Einheitsliedern

der Deutschen Diözesan-Gesangbücher. Quer-4°. 3. und 4. Tausend. In Umschlag :: geheftet Preis 1 ℳ 20 ₰. ::

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google